UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

BINDING LIST MAY 1 1921.

# Figures du Théâtre Contemporain

F·H
586f

PAUL FLAT

# Figures
du
# Théâtre Contemporain

Première Série

PARIS
BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE D'ÉDITION
*E. SANSOT & Cie*
*9, Rue de l'Éperon, 9*

MCMXII

160779
11/4/21

## DU MÊME AUTEUR :

PQ
551
F56

---

### CRITIQUE :

| | | |
|---|---|---|
| **Journal d'Eugène Delacroix** | (Plon), | 3 vol. |
| **Essais sur Balzac** | (Plon), | 1 vol. |
| **Seconds Essais sur Balzac** | (Plon), | 1 vol. |
| **Les Premiers Vénitiens** | (Laurens), | 1 vol. |
| **Figures de Rêve** | (Lemerre), | 1 vol. |
| **Le Musée Gustave Moreau** | | 1 vol. |
| **Nos Femmes de Lettres** | (Perrin), | 1 vol. |

### ROMAN :

| | | |
|---|---|---|
| **Deux Ames Souffrantes** | (Lemerre), | 1 vol. |
| **Les Ames sans Frein** | (Lemerre), | 1 vol. |
| **Pastel Vivant** | (*Revue Bleue*), | 1 vol. |
| **L'Illusion Sentimentale** | (Fontemoing), | 1 vol. |
| **Le Roman de la Comédienne** | (Fontemoing), | 1 vol. |

---

## *A LA MÉMOIRE D'UN AMI*

### MORT A 23 ANS

*Qu'importe un nom de famille que les circonstances douloureuses d'une destinée trop brève empêchèrent seules de devenir expressif ! Son prénom était Emmanuel, ce qui, en langue hébraïque, signifie :* Dieu avec nous. *Et jamais prénom choisi par une mère attentive ne fut mieux justifié, car jamais âme ne me communiqua plus haute et plus noble perception du Divin. Bien que juif d'origine, en vertu d'une longue ascendance, il était nativement, par une sorte de grâce efficace, imbu du génie chrétien, si l'on entend par là ces vertus étrangement méconnues aujourd'hui par la plupart de ceux qui prétendent faire de la croix leur signe de ral-*

*liement : aménité, bienveillance, et cet autre mot qui résume tout : charité.*

*Nous nous étions connus sur les bancs du collège, aux environs de la quinzième année : une commune horreur de la promiscuité des classes et des hideux niais qui en composent la majorité, nous eut vite rapprochés. A cet âge où les émotions sont si actives qu'elles peuvent, d'une empreinte décisive, marquer toute une existence, un lien sacré se forma entre nous, que la mort seule devait briser. Je lui dus ce bien précieux : l'exaltation de l'âme dans le culte du Beau, sauvegarde d'ordre unique pour certaines natures trop impressionnables que guettent à chaque détour les surprises de la vie. Encore est-ce peu, je m'en rends compte aujourd'hui, que cette communion en Beethoven et Spinoza, si la fréquentation de ces grandes âmes ne contribue pas à notre perfectionnement moral. Je lui dus un autre bien, plus précieux encore : il fut pour moi comme une conscience vivante, par la seule pureté qui émanait de lui. Entre nous deux tout était commun...*

*oui, tout de ce qui touche aux Idées. Mais j'aurais rougi de lui confier les troubles de ma sensibilité, car j'aurais cru par là me diminuer à ses yeux, et pour certaines défaillances de la chair que son indulgence eût évidemment excusées, je m'en serais ouvert à lui plus malaisément encore qu'à ma propre mère, laquelle pourtant ne plaisantait pas sur ce sujet. Si l'on veut une idée de ce que peuvent les sentiments sur la conduite pratique de la vie, je raconterai le trait suivant : Quelques années après sa mort, quand la malheureuse* affaire *que l'on sait divisait en deux camps la France, créant une guerre vraiment fratricide, je fus sollicité à mainte reprise de prendre parti. Parmi les mobiles qui m'en empêchèrent, nul ne fut plus actif que le souvenir de ce Juif à l'âme cristalline en qui s'étaient épanouies quelques-unes des plus rares vertus chrétiennes.*

*Vingt années se sont écoulées depuis qu'il a quitté ce monde, et bien que sa forme terrestre soit abolie d'ici-bas, la beauté de son âme est aussi présente à mes yeux qu'à l'heure où pour*

*la dernière fois je pressais sa main brûlante de fièvre, auprès du lit où il agonisait. Ce mort m'est une réalité plus directe, plus immédiate, plus agissante surtout, que les trois quarts des vivants qui m'entourent et se mêlent aux démarches de ma vie. A vrai dire, il la commande, puisqu'il n'est pas une circonstance sérieuse où son image ne s'évoque en moi !*

*Elle serait pour moi la plus puissante démonstration de l'Invisible, si par ailleurs je n'en étais suffisamment convaincu. Je n'ai jamais pu lire l'admirable chapitre de Montaigne sur l'Amitié, sans que mes yeux se mouillent de larmes, surtout à ce passage : « — Si l'on me pressé de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne peut s'exprimer qu'en répondant : Parce que c'était lui, parce que c'était moi !... Nous nous cherchions avant que de nous être connus, je crois, par quelque ordonnance du Ciel. »*

*Oui, c'est bien cela. Pour moi, cher Emmanuel, tu fus vraiment l'envoyé de Dieu, et je ne souhaite pas d'autre intercesseur, puisque, après*

*vingt années d'expérience et de fréquentation des hommes, si je cherche à donner un corps aux plus nobles facultés de l'âme, nulle image, mieux que la tienne, ne me paraît digne de les incarner !*

# PRÉFACE

*Ce fut toujours une tentative hasardeuse de réunir, dans la forme du livre, où notre tradition latine exige avant tout de la composition, des documents qui furent assemblés au hasard de l'actualité. La besogne du critique m'apparaît comme une des plus décevantes qui se puissent imaginer, s'il ne s'impose une manière de critérium où subordonner ses démarches professionnelles. Pour ma part je n'ai jamais compris l'état d'esprit de celui qui, trente années durant, tint la férule dans le monde dramatique, l'oncle Sarcey, dont il me fut donné de voir la solennelle jovialité aux dernières années de sa magistrature, et qui pouvait s'asseoir, avec une égale conscience de son importance, dans sa stalle des Bouffes-Parisiens et dans son fauteuil de la Comédie-Française. Les mauvaises langues assuraient même qu'au temps où la canicule rend décidément irrespirable à des poumons ordinaires l'atmosphère des théâtres, il n'en prenait pas*

*moins chaque soir après dîner son train d'Asnières pour aller rafraîchir ses regards aux perspectives que lui offraient les toiles de fond de nos cafés-concerts !*

*Il faut toujours penser que les mauvaises langues exagèrent et ne voir dans cet on dit que l'affirmation d'une sorte de routine ou tic professionnel. Si l'on a tenu pendant sept ou huit ans la critique dramatique, il est possible d'imaginer un autre emploi de ses facultés, de comprendre surtout que l'écrivain n'existe qu'à la condition de se renouveler. Mais à celui qui, trente années durant, occupa le même fauteuil dans les différentes salles de Paris, il n'est d'autre atmosphère acceptable que celle des Théâtres, et l'en vouloir brusquement isoler équivaudrait à priver le morphinomane de ses injections quotidiennes. J'ai connu jadis un expéditionnaire, de ces pauvres diables qui, dans les études d'avoués ou de notaires, munis de manches de lustrine, copient des actes à tant la feuille L'âge était venu, et comme sans doute il ne copiait plus assez vite, son patron lui avait fait comprendre, avec quelques ménagements, qu'il était temps de songer à la retraite : « — Ah, Monsieur, s'écria-t-il, avec un sanglot dans la voix, gardez-moi :* Je copierai gratuitement ! *» Voilà le tic poussé jusqu'à*

*la caricature. Mais, toute proportion gardée, l'habitude est une si despotique maîtresse qu'il y faut voir seulement l'outrance de la routine. Après trente années de pratique quotidienne, le critique dramatique ne peut guère faire un autre geste que celui de cet expéditionnaire pour recopier ses propres articles.*

*La seule chance qu'ait l'écrivain d'échapper à la routine, ce sont les vues d'ensemble sur son art, et la première, la plus impérieuse, sera une* doctrine, *qui lui permettra de faire le départ entre une production de l'esprit et une tentative purement mercantile. Multiples sont les signes où s'exercera son discernement. Vous connaissez ces peintres qui passent dix années de leur vie à chercher le filon favorable, la veine à exploiter, le genre qui aura quelque chance de s'insinuer dans les faveurs du public, puis qui, l'ayant une fois trouvé, consacrent le restant de cette vie à rééditer cette même formule : telle est assez exactement l'image de la plupart de nos entreprises dramatiques. Il fut une heure où la* terreur *rendait son maximum d'effet sur les nerfs du spectateur : ce fut à qui renchérirait sur ce mode grossier de conquérir les suffrages. Durant toute une période, la pièce* policière, *issue des mœurs anglaises et américaines, eut un succès retentissant*

*et garda l'affiche pendant plusieurs saisons. Dans les corridors des théâtres, on entendait vanter le flair des directeurs qui avaient eu la fortune de mettre la main sur les plus habiles détectives. Il va de soi que l'art dramatique n'a rien à voir avec ce genre de spéculations.*

*Le malheur veut que le Théâtre soit, plus que tout autre genre, asservi à des exigences matérielles. Les capitaux engagés dans une entreprise qui exige tout un ensemble d'efforts collectifs, les risques à courir chaque fois qu'une pièce nouvelle s'inscrit sur l'affiche, constituent autant d'empêchements à l'initiative de ceux qui voudraient n'avoir égard qu'aux considérations d'esthétique. Il est exact que la plupart des scènes sont aux mains de syndicats chez qui se confondent intérêts matériels et moraux, puisque leur apport personnel est la garantie de leur tour de rôle devant le public. Quant aux autres, elles ne résistent guère à l'appât de la forte somme qui couvre leur risque en cas d'échec, et, dans l'hypothèse d'un succès, leur assure un supplément de bénéfice. C'est la route à peu près barrée pour qui se présente avec son seul manuscrit dans la main. Que répondre aux justes doléances des* Jeunes, *qui, fussent-ils porteurs d'un chef d'œuvre, n'arriveront même pas à le faire lire des Directeurs,*

*s'ils n'y peuvent joindre le seul argument décisif, car il est plus aisé de se dérober à une lecture que de répondre après avoir lu. N'y a-t-il pas identité de situation, parité d'accueil, chez l'entrepreneur de spectacles et l'éditeur de livres, qui depuis longtemps déjà ne veut plus consentir à risquer l'unique billet bleu sur un nom qui n'a pas encore de clientèle?*

*La Critique peut bien déplorer un tel état de choses ; pour y remédier, c'est une autre affaire, car elle a sa part de responsabilité dans ce que nous voyons. Faite pour exercer une magistrature, elle a méconnu sa fonction, et il lui reste tout au plus l'autorité de juges qui, descendus dans le prétoire, pactisent d'avance avec ceux qu'ils ont mission de départager. Les temps sont loin où le prestige d'un nom mis au bas d'un grand organe suffisait à assurer le succès d'une pièce, ou du moins y contribuait puissamment. A force d'avoir signé des billets de complaisance, le crédit s'est épuisé, et le public ne prend plus conseil que de lui-même. La critique dramatique a suivi une évolution identique à celle de la critique littéraire, dont on sait qu'elle est, à quelques exceptions près, une réclame déguisée, et qu'elle servira moins tes intérêts matériels d'un ouvrage qu'une publicité franchement avouée. Ici, comme*

*partout ailleurs, les échanges de services et la camaraderie ont produit le même effet délétère, et nous avons pu, ces dernières années, en plus d'une circonstance, constater ce résultat, médiocrement flatteur pour l'amour-propre des critiques, de pièces portées aux nues par la quasi-unanimité de leurs juges, et qui n'en sombraient pas moins au lendemain de la première représentation. Il est vrai d'ajouter qu'en revanche tel ouvrage qui, pour des raisons où les antipathies se solidarisaient, avait trouvé le plus mauvais accueil devant ses premiers juges, en appelait victorieusement au public et par la suite accomplissait la carrière la plus honorable.*

*En présence d'une situation si préjudiciable aux intérêts de l'art pur, mais à ce point évidente que nul ne la saurait contester, quelle peut être l'attitude d'un écrivain décidé à ne subir le joug d'aucune coterie, puisqu'aussi bien il a renoncé par avance aux avantages certains de l'enrégimentement. Je le disais autre part, et ne crois pas inutile de le répéter, car on ne saurait trop insister sur certaines idées essentielles : « — Je n'ai jamais aimé les petites chapelles, coteries littéraires, etc., de quelque nom qu'on les nomme, et puis me rendre cette justice de n'avoir pas tenté une démarche en vue de participer aux*

*bénéfices d'un groupement » (1). Il doit y avoir unité de tendances dans un esprit, à quelque effort qu'il s'applique. Ma plus haute ambition serait que l'on trouvât trace de cette unité entre ce recueil et de précédents essais critiques, car tout effort est vain où la personnalité de l'auteur ne s'affirme pas à la façon de la monture qui relie les perles du collier. M'être appliqué, durant huit années consécutives, à juger la production dramatique du seul point de vue littéraire, en écartant toute considération personnelle qui eût été de nature à modifier mes conclusions ; avoir sans trêve et de parti-pris écarté tout ce qui portait l'estampille évidente d'une entreprise mercantile ; m'être efforcé, autant que je le pouvais dans un travail reposant sur l'actualité, de dégager les lignes essentielles et l'orientation d'un genre qui a la faveur du public... ce sera peut-être l'excuse, et je voudrais qu'au regard des gens compétents ce fût la justification d'un livre où du moins l'auteur a conscience d'avoir apporté la plus entière sincérité.*

*P. F.*

(1) Voir la Préface de *Nos Femmes de Lettres*.

19

# LE THÉATRE IDÉALISTE

# Le Théâtre Idéaliste

---

## GABRIEL D'ANNUNZIO

Il est toujours bon, toujours utile, de préciser la valeur d'une formule, avant de l'employer. Mais c'est là une indispensable précaution pour qui veut lui donner un sens limitatif ou restrictif très net. D'un tel point de vue, sans doute il paraîtra préférable de procéder par voie d'élimination, en marquant ce qu'elle n'est pas, plutôt encore que ce qu'elle est. Et d'abord, ne confondons pas le théâtre *idéaliste* avec le théâtre d'*idées* : de tous les malentendus, ce serait le pire, puisqu'une saine interprétation du mot doit laisser hors de nos prises toute une catégorie d'efforts notables qui ont marqué la production dramatique de ce temps. Le théâtre de

M. François de Curel, pour ne citer que ce nom, répond, mieux que tout autre, à cette dernière appellation et cependant il n'offre d'autre point commun avec notre sujet que le sérieux dont il est empreint...

Un déplorable journaliste, cédant à cet irrépressible besoin de faire de l'esprit qui caractérise quelques personnes de son état et leur impose les pires puérilités, plaisantait un jour, avec tout l'agrément dont il était capable, cette appellation : *Théâtre de l'Ame*, employée par un écrivain de ce temps pour caractériser sa tendance dramatique : « Comme si toutes les tentatives faites au théâtre n'avaient pas l'âme pour objet ! » ajoutait-il, très fier de la subtilité de son argument. Ah ! que voilà donc une gentille ironie, d'ordre excellemment parisien, et qui sent son chroniqueur d'une lieue ! Nous savons tous, en effet, que M. Alfred Capus travaille et pétrit une matière offrant quelque analogie avec ce que l'on appelle l'âme humaine.. Et les personnages assez minces de ses comédies de genre ont parfois telles nuances délicates, tels brusques éclairs d'une seconde nous permettant d'estimer qu'un sort moins fugitif eût pu leur être réservé. Pourtant nous sera-t-il permis de

penser qu'un théâtre comme celui de M. Maurice Mæterlinck, par exemple, offre plus de points communs que le précédent avec l'immortelle Psyché, immortelle autant qu'énigmatique! Et si l'on mesure, comme aussi bien je crois qu'il faut le faire, la valeur d'un écrivain au jour qu'il sut projeter sur ces passionnants problèmes, l'effort du premier pourra paraître à peu près négligeable, tandis que la pensée du second ne saurait être impunément méconnue.

Rien ne vaut, à cet égard, les délicates méthodes d'approximation. Comme en peinture c'est par touches successives et juxtaposées que l'on obtient le ton juste, le tâtonnement n'est pas inutile à une critique pénétrante et quelque peu subtile Voilà pourquoi ce mot : *Théâtre de l'Ame* me paraît digne de retenir l'attention. S'il n'atteint pas à fixer le sens de l'objet défini, s'il n'est pas rigoureusement adéquat à cet autre : *Théâtre Idéaliste*, du moins rend-il un compte exact de ce qu'il y a d'essentiel en lui, et verrons-nous ses desservants tomber d'accord sur la préoccupation maîtresse qu'il institue comme idéal d'art. Différents seront les moyens, variables avec le tempérament de chacun ; mais quel magni-

fique accord sur le but poursuivi, sur ce *culte de l'âme*, en ce qu'elle offre d'éternel, de fixe, de transmissible à travers les âges, par la mise en valeur des traits qui échappent aux contingences de la *date* et parfois du *milieu!* Tel est bien le propre de l'art que nous qualifions idéaliste, faute d'un autre mot exprimant mieux ce qu'il entre d'intraduisible en tout concept supérieur : envisager l'âme humaine, autant qu'il est en nous, *sub speçie æterni*, et appliquer notre puissance descriptive à ses éléments essentiels.

***

Un personnage du théâtre de Gabriel d'Annunzio prononce, dans sa tragédie : *La Ville Morte*, ces mémorables paroles : « Quel son a votre voix! Elle est si douce qu'elle me touche le fond de l'âme, comme une musique. Quand vous parlez des choses belles, il arrive, à vos lèvres, comme un écho de je ne sais quel chant. Parlez, parlez encore des choses belles! (1) »

C'est bien là l'épigraphe que je voudrais voir

(1) Une observation liminaire est ici indispensable : Je suppose connues du lecteur, du moins en leurs grandes lignes, les œuvres de M. d'Annunzio auxquelles je fais allusion, pour un double motif : d'abord parce qu'effectivement ce sont des pièces aujourd'hui célèbres, mais surtout parce qu'une analyse detaillée eût enlevé le caractère de *raccourci* convenant au portrait psychologique, et auquel je tiens avant tout.

inscrit au fronton de son œuvre, et volontiers j'y joindrais, pour son entière compréhension, l'allégorie suivante tirée de la IIIe scène du Ier acte de *la Gioconda* :

COSIMO

Tant de douleur n'aura pas été soufferte en vain. Tant de malheur n'aura pas été inutile, si une chose belle doit s'ajouter encore à l'ornement de la vie.

LUCIO

C'est vrai. Je pense quelquefois au sort de cet homme qui, ayant fait naufrage dans une tempête, perdit tout ce qu'il possédait. Par une journée sereine, l'homme prit une barque et un filet et retourna sur le lieu du naufrage. Après beaucoup de labeur, il ramassa sur le rivage une statue. Et la statue était si belle qu'il pleura de joie et s'assit pour la contempler. Et il fut si parfaitement content de ce bien qu'il ne voulut plus chercher autre chose, et *il oublia tout le reste* !

Merveilleuse statue ! Statue symbolique, puissamment expressive, bien que nous n'en percevions ni l'attitude ni le geste ! Elle traduit toute une poétique. Semblable au héros de son drame, à cet enthousiaste Lucio Stellata qui conte si bien, M. Gabriel d'Annunzio s'arrête fasciné devant toute beauté. Il possède le don merveilleux qui est celui de sa

race, et qui, chez les barbares du Nord, n'est jamais qu'une acquisition progressive et lente, de percevoir instinctivement, par une vibration soudaine de la sensibilité, ce à quoi tant d'autres n'atteignent que par un effort de l'intelligence, grâce à l'intervention des facultés raisonnantes. Par une mission providentielle, et, suivant le mot d'un maître qu'il ne récusera pas : en vertu d'un décret nominatif de l'Eternel, il fut envoyé parmi nous pour réconcilier le Théâtre avec la Beauté. Comme tel autre parle à notre âme dans une sorte de murmure confidentiel qui, peu à peu, nous rend la vie inconsciente de ses personnages, c'est par un verbe éminemment *plastique* que l'auteur de *La Ville Morte* nous communique sa vertu animatrice. N'avais-je pas raison de dire que divers étaient les moyens par où pouvait être atteint un identique but ? Il est tel personnage de théâtre dont nous avons peine à nous composer une image précise, indépendamment des traits de l'acteur qui l'incarna sous nos yeux. Rien de pareil avec M. Gabriel d'Annunzio, dont le pouce, énergique comme celui du statuaire, modèle d'expressives figures et d'héroïques attitudes. Sans doute il ne fut pas inutile à sa gloire que d'admirables comé-

diens — tels Mme Eleonora Duse et M. Zacconi — aient collaboré à la réalisation de son œuvre par le prestige de leur talent et l'éclat de leur interprétation : il n'est jamais indifférent d'avoir comme atout dans son jeu le masque tragique infiniment mobile d'une actrice de génie. Mais ce que je veux dire, c'est qu'indépendamment de ce rare appoint, les personnages de M. d'Annunzio présentent un relief saisissant. La vertu maîtresse de son art est d'imposer une réalité plastique aux héros de son invention, si bien qu'ils ne nous apparaissent plus comme *individus* isolés, mais comme *groupes*, indissolublement unis dans notre souvenir. Qu'on se rappelle, dans *La Ville Morte* Anne et Hébé, symboles touchants de la Résignation et de la Pudeur ! D'elles-mêmes ne viennent-elles pas s'ordonner sous nos yeux, à l'exemple de ces précieuses statuettes aux manteaux flottants que nous admirons dans les vitrines de nos musées, et qui, de leurs mains enlacées, traduisent la noblesse familière de l'existence antique !

Nul doute, si M. d'Annunzio voulait un jour nous livrer ses confidences sur la résurrection des images qui, chez lui, précède le travail créateur, qu'il faille le ranger parmi ces purs

*visuels* dont parle Charcot, en qui prédominent, à ce point d'exclure tout le reste, formes et couleurs. Par là, j'aime voir en lui le représentant le plus tranché à notre époque, l'expression la plus moderne du génie latin, plus exactement du génie italien. Il me plaît l'envisager, non seulement dans ses relations avec son groupe ethnique, mais encore dans ses origines les plus lointaines, comme un enfant à peine dégénéré de la Renaissance italienne. Tout naturellement je restitue et recompose en moi l'image d'un poète du xv^e siècle, qui aurait substitué à nos misérables hardes modernes le vêtement décoratif du temps. Et ce n'est pas là pur jeu d'imagination. On sait l'admiration de M d'Annunzio pour les gloires disparues de son pays natal, de quels hymnes enthousiastes et passionnés il célèbre, à travers son œuvre, la grandeur de sa patrie. Nul artiste d'aucun pays n'est à cet égard plus *national*, ni plus fortement raciné dans le sol où grandirent ses aïeux. Magnifique créature d'instinct avant d'apparaître poète raffiné, subtil et déliquescent à ses heures, il éprouva dès l'origine la puissance des attaches qui relient l'homme à sa terre natale et, par son propre exemple, illustra la théorie de M. Mau-

rice Barrès, avant qu'elle eût été formulée. On peut même dire de lui qu'il vit les deux faces de la question, car il perçut également la valeur des échanges entre nations et de quelle aide puissante ils peuvent être pour le développement d'une culture intégrale... Rappelez-vous son roman : *Le Feu* et de quelle façon, voulant auréoler d'un nimbe de gloire la figure du plus fameux héros de l'art contemporain, il dépeint les dernières heures de Richard Wagner, en disposant autour de son agonie les magnificences d'un coucher de soleil sur la lagune vénitienne C'est ainsi que spontanément, aux êtres qui sont près de notre cœur, nous associons l'image des lieux où s'écoula leur vie, ceux-là du moins qui s'harmonisent avec leurs traits. Il me faut restituer à M. Gabriel d'Annunzio le décor vénitien de ses premiers aïeux, non pas celui de la Venise agonisante, déjà morte ou si près de l'être, que nous visitons aujourd'hui, mais de la triomphante cité des siècles abolis qui lui composèrent cette gloire par où elle nous émeut encore...

M. Gabriel d'Annunzio ne nous paraît pas seulement le plus parfait interprète de la Beauté au théâtre. En lui je discerne encore cet instinct mystérieux et conscient de la

*Fusion des Arts*, nécessité moderne à ce point rigoureuse que nul artiste de nos jours ne saurait être grand qui n'en accepterait pas les conséquences. Encore est-ce peu que les accepter, si par nature on n'y incline. Il était tout préparé, par ses besoins et par les circonstances, à accueillir cette discipline M. d'Annunzio a compris, plus exactement il a senti — car ce sont là vertus d'intuition — l'expression du Beau moderne comme une *totalisation* d'effets, où le poète donne la main au peintre et au musicien, chacun d'eux tentant de fréquentes incursions sur le domaine voisin. Et voilà, certes, une poétique qui, pour être de ce temps, ne lui appartient pas en propre. Citerons-nous ses maîtres, qui furent nos maîtres aussi, tous desservants du même culte, et qui collaborèrent à faire de la prose, pur instrument de *logique* autrefois, un instrument d'*émotion* aussi délicat, aussi sensible, aussi vibrant, que l'art des formes et celui des sons ? Théophile Gautier qui lui imprima sa plasticité...Gustave Flaubert qui lui communiqua cette harmonie par où la langue rythmée atteint tantôt à des éclats de cuivres, tantôt à des tendresses de violoncelles... Baudelaire enfin qui, non content de rivaliser avec

ses maîtres, pour la magnificence de l'exécution et la notation de frémissements inconnus avant lui, formula la doctrine dans sa théorie des *Correspondances*, et laissa la plus complète vue d'ensemble sur la réciprocité des effets dans les différents arts... Reconnaissons que le poète italien eut parmi nous d'illustres précurseurs. Si toutefois la méthode n'était pas nouvelle quand il atteignit l'âge de la ressaisir, il eut du moins cette originalité de la pousser à l'extrême, et de plier ses inventions à une conception de la Beauté qui créa entre ses mains comme un rajeunissement de la forme dramatique.

La Beauté, telle est donc, dans l'âme de M. d'Annunzio, l'unique puissance animatrice. D'où, tout à la fois, sa force et sa faiblesse. Sa force d'abord, car elle communique à sa pensée de dramaturge une originalité peu commune. Mais sa faiblesse aussi, car elle apparaît trop souvent par là en contradiction avec la vie, hors des conditions de la vie, qui se charge de lui infliger d'indispensables rappels à l'ordre et de sanglants démentis. On connaît, dans l'existence de celle que M d'Annunzio lui-même appela l'Impératrice errante — c'est Elisabeth d'Autriche

que je veux dire — ce trait singulier noté par son jeune lecteur, le docteur Constantin Christomanos, poète digne à tous égards de fixer les nobles lignes de cette impériale figure : Comme ils erraient tous deux parmi la nature enchanteresse de Corfou, où cette souveraine désabusée avait fait bâtir son Achilleïon, les promeneurs rencontrèrent, dans un bois d'orangers, un vieillard qui leur tendit la main. Elisabeth y déposa une pièce d'argent. Plus loin, ce fut une jeune fille de beauté merveilleuse, aux lèvres fleuries, aux bras ronds et modelés comme ceux des statues antiques, vivante décoration pour le portique de son palais. L'Impératrice mit une pièce d'or dans sa petite main, et comme Christomanos s'informait des raisons qui motivaient cette différence : — « C'est qu'elle est belle ! » répondit l'Impératrice sur un ton de voix marquant bien l'importance qu'elle attachait à la beauté.

Un pareil trait s'impose avant tout par son sens psychologique, et par la lumière qu'il projette sur les dispositions intimes de celle qui en fut l'héroïne. J'ignore si M. d'Annunzio le connaît ; mais, ce que j'affirme, sans crainte de me tromper, c'est qu'il eût adhéré

de toute son âme à cette subtile distinction dans la répartition des faveurs impériales, et que, s'il eût accompagné ce jour-là la souveraine errante, en place du petit étudiant corfiote réduit au rôle d'interrogateur, il eût, par le don d'une seconde pièce d'or, affirmé sa doctrine de vie... Prenons garde ! Il n'est qu'un pas de là au plus implacable esthétisme, à cette sécheresse de cœur que Baudelaire précisément symbolise dans un de ses petits *Poëmes en prose*, lorsqu'il fait dire à son personnage : — « Ne donnez pas à ce mendiant ! il est trop mal drapé ! » — C'est là, seulement pour faire saillir l'idée, l'outrance d'une disposition se rattachant à l'Esthétisme exclusif, tel qu'il apparaît dans l'œuvre de M. d'Annunzio, et qui prolonge ses conséquences bien au delà de ce qu'à première vue on en peut imaginer,

Conçue comme doctrine d'art — j'allais dire règle de vie — elle impose à ses personnages une parfaite identité de mobiles, se résumant en un culte exclusif, absorbant, de la personnalité, qui commande toutes leurs démarches. Le héros de cette magnifique tragédie : *La Gioconda*, Lucio Stellata, qui n'est autre que M. d'Annunzio lui-même — comme le héros

du *Feu* reproduisait les traits essentiels de son père spirituel — nous dévoile l'arrière-fond de son âme mise à nu avec une sincérité proche de l'impudeur : « Je suis né, moi, pour faire des statues. Moi, quand une forme substantielle est sortie de mes mains avec l'empreinte de la Beauté, j'ai rempli l office que m'assigne la nature. Je suis *dans ma loi*, fussé-je au-delà du Bien. » Et comme son ami Cosimo Dalbo se déclare intercesseur pour la douce et tendre Silvia que Lucio sacrifie à la trop brillante Gioconda: « C'est une âme d'un prix inestimable, avoue le statuaire, devant qui je me prosterne et j'adore. Mais je ne sculpte pas les âmes. Celle-là ne m'était pas destinée Quand l'autre m'apparut, je pensai à tous les blocs de marbre contenus dans les carrières des montagnes lontaines, parce que j'eus le désir de fixer en chacun d'eux un de ses gestes. » Enfin, cette déclaration qui revêt la forme d'un aveu : « La vie m'est intolérable, si on me l'a rendue grevée d'une prohibition... Qui me condamnera, si je poursuis ma destinée ? »

Parole imprudente: *Je ne sculpte pas les Ames*, et qu'un statuaire moderne ne devrait jamais prononcer ! J'y vois la trace d'une in-

fluence matérialiste par où M. d'Annunzio se rattache aussi bien à quelques uns de ses ancêtres de la Venise du XVIe siècle. L'Arétin n'aurait pas mieux dit, et ce rapprochement, qui vient sous ma plume comme malgré moi, m'inquiète un peu. N'est-il pas là pour marquer tout au moins l'importance exagérée que le poète attache à la forme sensible isolée du principe vital qui lui donne son sens et sa force animatrice ? Mais allons plus avant encore, et dans ses paroles décisives, que j'ai voulu grouper pour leur donner plus de relief, reconnaissons les traits essentiels qui composent la psychologie de ses héros, personnages de drame ou de roman, Car il ne sort pas de lui-même, et il excelle à grouper sous nos yeux les différents aspects de sa personnalité. *Culte effréné du moi*, *Fatalisme* de la passion maîtresse, *Amoralité* : ce sont les liens de fer qui le rattachent à ses grands ancêtres d'autrefois (1). Sans doute offre-t-il une musculature moins puissante, des nerfs moins résistants, un tempérament moins robuste que ces étranges condensateurs d'énergie, figures de

(1) Et j'ajouterai que la tradition s'en continue d'une façon saisissante par ses disciples du sexe faible, Mme de Noailles, Mme Delarue-Mardrus, dont nous avons étudié le cas dans Nos *Femmes de Lettres*.

premier plan au magnifique et sombre tableau de la Renaissance italienne ! En lui je discerne quelque chose de plus aigu, de plus efféminé, de plus lâche, par où il se rattache à notre temps. Mais, somme toute, en ses grandes lignes il est leur héritier, descendant direct avec quelques légères tares de dégénérescence. C'est une âme de proie, à qui tout objet convoité devient proie. Il a des griffes au bout des doigts, et lorsqu'il tient une main de femme entre ses mains caressantes et câlines, c'est toujours avec quelque déchirure et quelque tache de sang qu'elle se dégage de son étreinte !

Rien de plus expressif à cet égard que le portrait de la Gioconda, lorsqu'elle se rencontre face à face avec Silvia sa rivale, dans l'atelier de son amant, le statuaire Lucio. Elle se croit chassée, et que Silvia a été choisie pour lui signifier l'arrêt. M. d'Annunzio indique le jeu de scène avec une surabondance de détails qui n'est pas dans les usages de l'auteur dramatique, et marque tout uniment sa tendance à la description physique : — *La fureur la suffoque et lui donne un grand frisson. En elle s'éveille la bête sauvage, vindicative et dévastatrice. Tout son corps flexible et puissant est traversé par la même force qui contracte les muscu-*

*latures homicides des félins aux aguets.* — Sentez-vous les analogies précises dont je parlais à l'instant ? Gioconda Dianti tiendra son rôle destructeur comme une bête de proie guidée par le seul instinct, comme une force de nature asservie à sa mission, et qui ne connaît d'autre loi que de « poursuivre sa destinée ». Tel est bien le sens profond de ces paroles. « *Rien d'implacable en elle. Mais elle-même obéit à une puissance qui pourrait être implacable.* Enfin, elle s'exprime sans réticence dans sa déclaration à l'épouse outragée qui revendique ses droits. « *Ce n'est pas une maison ici. Les affections de famille n'ont pas ici leur demeure Les vertus domestiques n'ont pas ici leur sanctuaire. C'est ici qu'un sculpteur fait des statues. Il y habite seul avec les instruments de son art... Or, je ne suis qu'un instrument de cet art.* »

Toute spécialisation excesive, tout abus dans l'exercice d'une faculté, provoque, chez qui s'y soumet, une déviation du type normal. C'est ainsi que, chez M. d'Annunzio, la subordination de tout conflit dramatique à un mobile d'art arrive à produire telle déformation dans la psychologie des personnages dont nous acceptons difficilement les conséquences. J'en sais au moins deux exemples saisissants. Dans

cette belle tragédie : *La Gioconda*, où l'épouse et l'inspiratrice sont aux prises, lorsque Silvia, avant la venue de sa rivale, se trouve en face de la statue que Lucio a modelée de ses mains avec l'image de celle-ci, le poète note cet extraordinaire jeu de scène : « *Ses yeux restent attentifs, élargis par l'émerveillement... Peu à peu se forment en leur cavités, deux merveilleuses larmes qui brillent, débordent, sillonnent les joues... Ce qui l'émeut, ce n'est pas le souvenir ou la trace de la sanglante action humaine, c'est l'apparition de l'œuvre belle, indemne et seule. Elle a reçu le bienfait suprême de la Beauté. Les larmes qu'elle verse ne sont que l'offrande ardente et muette de l'âme au* chef d'œuvre. »

Ici, nous ne le voyons que trop, le poète se substitue à son personnage... si je puis dire : il *s'objective* lui même, halluciné par une vision plastique, prédominante et exclusive en ce cerveau où les images sont maîtresses souveraines, et il cède à la volupté de décrire son propre rêve. Loin d'épouser ce personnage, de se plier à ses exigences, comme une souple liane asservit au destin de l'arbre plus robuste ses multiples frondaisons, il s'écarte de lui, se replie sur soi-même, et s'abandonne aux dérè-

glements d'une imagination lyrique, qui l'isole de son sujet. Il nous est difficile, en effet, d'accueillir cette diversion contemplative de la part d'une épouse, soumise et résignée d'abord mais qui, progressivement, a repris conscience de ses droits, et s'apprête à les proclamer en face d'une rivale détestée. Le triomphe et la précellence de la Beauté ne nous paraissent pas raisons suffisantes de subordonner à de telles concessions les mouvements intimes du personnage, et c'est pour nous comme un arrêt dans la solution de ce passionnant conflit.

Pareillement, et pour des causes identiques, nous acceptons avec peine, dans la *Ville Morte*, la résignation d'Anne qui se sacrifie toute et renonce à l'amour d'Alexandre, pour que la vierge Hébé s'épanouisse en beauté, pour que sa destinée soit conforme aux exigences de sa nature. Elle excelle à développer ses raisons en magnifique langage : — « Ah ! je sais quel désir de vivre brûle dans tout son sang !... Elle a besoin de jouir... Elle est faite pour donner et recevoir la joie... Je suis demi morte, moi. J'ai déjà un pied dans l'ombre... » — Mais notre sens intime et nos facultés émotives répugnent à ces spé-

cieux arguments, et quand Anne refuse le sacrifice que veut lui faire la jeune fille en s'éloignant, en protestant que ses lèvres sont pures et que pures elles resteront : — « Ne jure pas! Tu pèches contre la vie! C'est comme si tu coupais toutes les roses de la terre pour ne pas les donner à qui le désire, » nous percevons seulement que M. d'Annunzio nous a entraînés avec lui hors de l'humanité, dans les régions du pur lyrisme.

Il faut savoir accepter l'inévitable et l'accueillir comme tel, lorsqu'il est la condition même des réussites les plus éclatantes. Toute critique qui méconnaît cette nécessité est besogne de cuistre, à l'usage des pédants. La rançon des tempéraments tranchés est nécessairement tout un ensemble de défauts qui sautent aux yeux des médiocres, servent à alimenter leur jugement et dont le vulgaire ne peut pas comprendre qu'ils constituent le revers inévitable d'une médaille où sur l'endroit s'affirment des traits magnifiquement accusés. Pour ces esprits de la plus basse qualité, c'est besogne analogue à celle du professeur corrigeant des copies d'élèves. Faut-il ajouter que les œuvres d'art répugnent à l'examen des bésiclards ? .. Que sont d'ailleurs

ces taches légères, ombres diffuses au plus magnifique des tableaux, si nous les rapprochons des services inestimables que M. Gabriel d'Annunzio rendit à l'art dramatique ! Comme il sut, dans la *conception* même de l'œuvre, réconcilier le Théâtre avec la Beauté, nous l'avons observé dès le début... Encore une telle réussite eût-elle été peu de chose, s'il n'y avait joint ces prodigieuses qualités d'*exécution* qui font de lui un des premiers artistes littéraires de son temps, et le classent à côté de ces maîtres de la pure tradition latine: M. Anatole France et M. Maurice Barrès. Comme eux, et plus qu'eux peut-être, parce que sa culture première ne fut pas exclusivement livresque, parce qu'il en emprunta les éléments à la technique des autres arts, il eut, dès ses premières pages, cette intuition profonde que la beauté de la forme est seule habile à conférer l'immortalité — pareille à ces baumes puissants qui permirent aux momies sacrées de traverser les siècles, et surent les préserver des multiples causes d'anéantissement que le temps disposait autour d'elles. De quoi d'ailleurs eût-il servi qu'il habitât le plus beau pays du monde, si ses yeux d'enfant n'en avaient retenu l'impression des no-

bles images que sut ordonner le génie humain! A vrai dire, n'était il pas comptable envers nous de toute une lignée d'aïeux, et puisqu'il tenait d'eux l'inappréciable don d'une âme d'artiste, pouvait-il mieux faire qu'interroger le génie des premiers maîtres et fortifier le sien propre au contact de leur enseignement?

Ce qu'il leur dut, romancier et poète, je n'ai pas à le préciser. Mon rôle se réduit tout à commenter un effort dramatique. Quelque chose de leur âme évidemment passa dans la sienne, et si nous y ajoutons l'influence, manifeste aussi, de l'idéal antique, nous tenons le secret de cette eurythmie, de ces nobles proportions qui collaborent à l'effet d'ensemble, non moins que la conception première et les trouvailles d'exécution. Ayant à dénouer des conflits qui, par leur caractère, présentent quelque analogie avec ceux du Drame antique — celui de l'*Epouse* et de l'*Inspiratrice* par exemple, qui compose l'essentiel de la *Gioconda*, la fatalité d'un amour incestueux qui domine la tragédie de *la Ville Morte* — M. Gabriel d'Annunzio possède un sens trop délié des exigences modernes pour enfermer sa pensée dans un de ces moules usés, pour lui imposer une de ces formes toutes faites,

contre lesquelles vint se briser l'effort de tant d'écrivains de théâtre par avance condamnés au pastiche. Ne sait-il pas en effet que les formes d'art sont intimement unies au temps qui les a vues naître, se développer puis mourir, et qu'il est aussi vain de prétendre leur restituer la vie que de vouloir recréer le milieu d'où elles sont issues — cadavre qu'aucune puissance humaine ne saurait galvaniser ? De là, cette conception dramatique qui est la sienne, et qui lui appartient en propre

Tendance idéaliste, faut-il le répéter encore ? Faut-il en apporter de nouvelles preuves ? Si la noblesse de la conception première, si les recherches de la forme qui, sans défaillance ni trève se traduisent par des beautés d'exécution dont le seul défaut est d'apparaître parfois un peu trop somptueuses et tendues ;.. si enfin les qualités architecturales de l'œuvre, comme en une composition savante où se répondent toutes les parties... si ces vertus inhérentes au génie latin et dont les imitateurs du Nord ne sauraient rien s'assimiler, sont autant de titres à l'appellation d'art idéaliste, M. Gabriel d'Annunzio a bien mérité sa place parmi les *Sculpteurs d'Idéal*. Joignons-y encore, pour finir, ce culte de

l'Ame humaine qu'on suit à travers son œuvre, cette préoccupation des graves problèmes qui, sans trève, à travers les âges, l'ont angoissée et continueront de l'angoisser encore, dont la Science ne saurait apporter une solution satisfaisante, dont les religions ne nous donnent qu'une solution puérile, mais que l'Art interprète par ses géniales intuitions et ses divinations d'au-delà !

## M. MAURICE MÆTERLINCK (1)

Jadis un de nos vieux chroniqueurs donnait cette indication frappante de psychologie : « Il n'est chose au monde dont Dieu n'ait créé le contraire. C'est pourquoi, ayant fait la France, il fit l'Angleterre voisine ». Voilà qui peut s'appeler un beau contraste, et j'aime le raccourci qui nous le rend sensible. Mais les collectivités ne sont pas seules à nous offrir de ces oppositions qui s'expriment aussi bien par la figure et le nom rapprochés de tels individus. C'est ainsi qu'il nous suffira d'inscrire ces deux noms : Maurice Mæterlinck et Gabriel d'Annunzio, collaborateurs au noble effort de la renaissance idéaliste au théâtre, pour éveiller en nous les images les plus opposées.

Contraste tout d'abord dans les moyens em-

(1) Ici encore nous restons fidèle au principe énoncé précédemment qui nous commande, au lieu d'écrire une étude sur le Théâtre de Mæterlinck, de dégager les traits essentiels par où cet écrivain s'impose à nous comme un maître de l'art idéaliste. Cette étude a comme point central le drame de *Pelléas et Mélisande*, qui nous paraît être, non seulement le chef-d'œuvre du poète, mais encore la pièce la plus expressive de son originalité.

ployés — et c'est ce qui frappe aussitôt, puisque l'âme intime d'un poète ne nous devient sensible qu'à la faveur des rythmes et des accents par où elle se communique à nous ! Beauté de la ligne et vivacité du coloris sont les qualités maîtresses du dramaturge italien, chez lequel nous nous sommes plu à voir, en même temps qu'un admirateur, un descendant des Vénitiens du XVIe siècle, dont il reproduit la magnificence décorative et la somptueuse eurythmie. Vainement, chez le poète du Nord, chez ce fils des Flandres brumeuses, chercherait-on le moindre de ces traits persistants qui accusent le sens de la ligne, cher aux Latins... Vainement quelqu'une de ces tonalités brillantes où se complaît la palette italienne... Tout est *brisé*, tout est *rompu*, si l'on examine la forme, et pour ce qui est de la couleur, ses tableaux psychologiques évoquent en nous le souvenir des grisailles où les effets sont fondus dans une harmonie préméditée par l'artiste, avec cette intention bien évidente que nul détail ne se détache sur l'ensemble. Poètes tous deux, le Verbe est leur outil — mais comme différemment ils en usent ! Chez l'un magnifique, abondant, débordant, coulant à flots pressés, comme ces

torrents que chaque alluvion nouvelle vient grossir et fortifier, il tire tous ses effets des additions éclatantes que chaque image nouvelle y surajoute. Même en lui faut-il reconnaître je ne sais quelle habileté trop visible qui, sans doute en tels *passages de Bravoure*, ne se distingue pas assez d'une rhétorique artificieuse. L'autre doit tout aux notations brisées, murmurantes, à ce demi-jour, à ces demi-teintes, qui peuvent s'exprimer autant par le langage des mots que par celui des sons et des couleurs. Chez d'Annunzio, le plus magnifique sens architectural qui se traduit par des moyens de sculpteur et de peintre. Chez Mæterlinck, nul art de composition, mais une merveilleuse entente de la notation intime, un art d'ausculter l'âme souffrante et d'y percevoir le plus léger frémissement qui n'eut jamais d'analogue. Entre eux je ne vois qu'un trait commun : ils collaborent tous deux au culte de l'âme. Tous deux sont desservants de l'art idéaliste. Mais le premier nous peint des âmes somptueuses, débordantes de sève et de vie, répondant en tout à son génie sculptural, tandis que l'autre, en un confidentiel murmure, nous conte le poème des natures flottantes, timides, qui

cherchent en elles-mêmes et avec angoisse le sens de leur Destin...

Restituons en premier lieu le décor où grandirent ces êtres, si frêles qu'un souffle paraît devoir les briser. . Sur des eaux dormantes que nul vent ne ride, le nénuphar, végétation des marais, développe sa fleur mélancolique avec ses larges feuilles qui lui sont un plancher mouvant. Des saules plantés au bord penchent vers l'eau morte leurs ramures délicates — telle une femme au corps svelte, fatiguée par sa chevelure, et qui en rejette le poids autour d'elle dans une inclinaison de tête. Parfois, quand vient le soir, et que le soleil a disparu derrière les nuages du couchant, s'élève du sol une brume légère qui noie tous les objets dans sa molle enveloppe, et leur enlève jusqu'au dernier semblant de réalité que la lumière leur maintenait. C'est l'instant incomparable... où le plus médiocre paysage est touché d'un rayon de beauté, l'heure où le repos de la nuit va descendre sur les choses. Combien plus belle encore sous un ciel où elle se complique de brume et de mystère ! Il n'est plus que l'enchantement des clartés lunaires pour leur dispenser un suprême attrait et communiquer à ce tableau

leur magie, quand les cygnes au corps scintillant sous la lune s'évadent de leurs retraites et glissent entre les roseaux sur les eaux immobiles.

Ce sont là les traits essentiels d'un paysage flamand, plus rigoureusement *germanique*, si nous y joignons quelques touches accessoires qui serviront à le parachever. Avant tout, la grandeur de la nature silvestre, qui vient s'ajouter à la notion de mystère émanant de cette première esquisse.

Grands Bois, vous m'effrayez comme les Cathédrales !

Et les magnificences de la forêt composent un décor de rêve aux personnages imaginés par M. Maurice Mæterlinck. Spontanément ils s'évoquent à la lisière d'un bois profond, vers la tombée du jour, dans une lueur crépusculaire, ou quand les premières clartés de la lune communiquent aux arrière-plans une sorte de noirceur redoutable. Alors ils se détachent d'autant mieux sur ces fonds impressionnants, y projetant leurs petites ombres irréelles qui symbolisent à merveille l'incertitude de leur destinée, et forment ainsi le plus saisissant contraste avec la nature immuable

et sereine. Pour ma part, je ne saurais les isoler du décor où le poète les voulut situer, et les grands arbres qui les oppriment sont aussi essentiels à commenter leur âme que les étangs où viennent se mirer leurs yeux et les donjons féodaux où s'isolent leurs tristesses!...

Rien ne vaut, pour qui les veut comprendre, d'étudier comme ils ordonnent leurs sensations... A vrai dire, il les ordonnent moins qu'ils ne sont régis par elles. En eux, nulle force consciente pour imprimer à la volonté une direction continue et subordonner tout geste à un mobile précis — tels par contraste les héros énergiques de M. d'Annunzio, son Lucio Stellata ou son Stelio Effrena — mais une conception justement inverse de la manière dont l'âme humaine réagit au milieu. Nuls personnages sortis de l'imagination d'un poète ne sauraient être une illustration plus éclatante des théories de Taine sur l'influence du milieu et cette notion de l'âme envisagée comme un agrégat de sensations Vous vous rappelez maintes pages éparses dans son œuvre, dans l'*Intelligence*, dans les *Essais*, dans la *Littérature anglaise*, où le grand logicien nous décrit cet organisme de malade que constitue à ses yeux la machine humaine,

toujours prête à se détraquer, et n'atteignant à l'équilibre de la santé qu'à la faveur d'exceptionnelles réussites. La conception pessimiste du monde qui opprimait sa pensée fut pour lui le miroir grossissant à travers lequel devaient passer les objets avant d'être appréciés par ses facultés raisonnantes. Si Taine avait vécu assez pour suivre l'épanouissement de M. Maurice Mæterlinck, il eût rencontré, dans sa production dramatique, la plus moderne mise en œuvre de ses théories, plus saisissante encore que celle qu'il tirait des premiers poètes de la Renaissance anglaise ou des dramaturges précurseurs de Shakespeare. Mais cette satisfaction ne lui fut pas donnée de connaître et d'apprécier un tel disciple. Pour M. Mæterlinck, les impressions que reçoit l'être du monde extérieur sont comme un tissu de fils enchevêtrés où nul ordre ne règne, où tout est livré au hasard. Il semble que ses personnages vivent dans la perpétuelle angoisse de quelque chose qui va décider de leur sort, pareils à ces malades en qui l'acuité du mal crée une hyperesthésie si vive qu'ils réagissent à telle odeur ou à tel son dont l'ordinaire des hommes ne s'aperçoit même pas. Tout mouvement un peu vif produit en eux

un sursaut des facultés conscientes, et la Peur paraît être leur sentiment dominateur. Pelléas dit au petit Yniold : « C'est toi qui frappes ainsi ! Ce n'est pas ainsi qu'on frappe aux portes ! C'est comme si un malheur venait d'arriver ! »

Chez eux, les sensations ne sont pas seulement soudaines : elles sont *brèves* et *désaccordées*. Nul fil conducteur, pas même celui d'Ariane, ne saurait nous être un guide dans ce labyrinthe mental. Et la langue même du poète, merveilleux instrument d'art qui reflète sa psychologie, se modèle exactement sur les notations intérieures qui lui sont imposées. Cette langue si particulière, si vraiment unique dans l'histoire du théâtre, il convient de l'étudier de près, car je ne sais rien de plus révélateur. Ce n'est pas une notation précise, mais une *palpitation*, qui répond aux successives décharges nerveuses des petits êtres s'exprimant par elle. Rien de plus curieux à cet égard que la scène fameuse de la Tour dans *Pelléas et Mélisande*, et le premier aveu d'amour entre ces deux enfants qui « jouèrent en rêve autour des pièges de leur destin » :

PELLEAS

Oh ! Mélisande ! tu es belle ! tu es belle ainsi... Penche-toi, penche-toi... Laisse-moi venir plus près de toi...

MELISANDE

Je ne puis pas venir plus près... Je me penche autant que je peux ! Je suis sur le point de tomber... Oh ! oh ! mes cheveux descendent de la tour.

PELLÉAS

Oh ! oh ! Qu'est-ce que c'est ? Tes cheveux descendent vers moi. Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour... Je la tiens dans les mains, je la touche des lèvres... Je la tiens dans les bras, je la mets autour de mon cou... Je n'ouvrirai plus les mains cette nuit.

MELISANDE

Laisse-moi ! Laisse moi ! Tu vas me faire tomber.

PELLEAS

Non ! non ! Je n'ai jamais vu de cheveux comme les tiens, Mélisande ! Vois, vois ; ils viennent de si haut et m'inondent jusqu'au cœur ! Ils sont tièdes et doux comme s'ils tombaient du ciel... Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux, et leur belle lumière me cache sa lumière ! Regarde, regarde donc ; mes mains ne peuvent plus les

contenir. Ils me fuient, ils me fuient jusqu'aux branches du saule. Ils s'échappent de toutes part ! Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or !... Et ils m'aiment ! Ils m'aiment mille fois mieux que toi.

MÉLISANDE

Laisse moi, laisse-moi ! Quelqu'un pourrait venir.

PELLEAS

Non, non. Je ne te délivre pas cette nuit. Tu es ma prisonnière cette nuit... toute la nuit... toute la nuit. Tu ne t'en iras plus ! Je t'embrasse tout entière en baisant tes cheveux, et je ne souffre plus au milieu de leurs flammes ! Entends-tu mes baisers. .

. . . . . .

A cet instant précis, un couple de colombes s'évade de la tour d'où Mélisande épand sa chevelure. Colombes symboliques, gracieux oiseaux qui ne traduisent pas seulement la tendresse de ces deux enfants par avance voués au malheur ! A vrai dire, elles palpitent comme le dialogue du poète, et la main qui les pourrait saisir sentirait le battement de leurs ailes, comme la main posée sur le sein de la blonde Mélisande y suivrait les palpitations de son cœur angoissé !

Nul art, autant que celui-là, ne nous donne une notion précise des limites de la parole humaine comme moyen d'expression, et des liens imbrisables qui unissent ces deux sœurs immortelles : Musique et Poésie. Suivez ce dialogue, ces petites phrases hachées, brisées, entrecoupées d'arrêts par des séries de points. Ne sentez-vous pas qu'entre chacune d'elles, il y a l'*Inexprimable*, ce que le verbe humain renonce à traduire, si éloquent soit-il, si nuancé, si évocateur, parce que d'avance il s'avoue vaincu, parce que les mouvements impalpables de l'âme, rebelles à ce qu'il offre de trop précis, de trop logique et rigoureux, veulent une forme plus abondante, plus souple, plus illimitée pour signifier leurs aspirations. Il n'est parole humaine qui soit habile à rendre les palpitations de ces petits êtres de songe pour qui les seules nappes sonores créent la véritable atmosphère de vie. — « Ecoutons la musique ! » s'écriait déjà Shakespeare, par la bouche d'un de ses personnages, dans la dernière et divine scène du *Marchand de Venise*, parmi le décor lunaire qui transporte en plein royaume du rêve la conclusion d'une si tragique aventure. Oui, sachons écouter la musique, et proclamer son

pouvoir exclusif, son intervention nécessaire, dès l'heure où la Poésie s'avoue vaincue! C'est alors que la sœur aînée des Muses s'incline devant la plus jeune en signe d'humilité. Et toutes deux continuent leur route, la main dans la main, dispensatrices aux mortels des songes bienfaisants, d'autant plus puissantes qu'elles ont associé leur Destin!...

La Musique, je ne l'entends pas seulement qui commente les pauses du dialogue, renforçant de sa vertu animatrice les palpitations de cette prose, si proche de la poésie. Elle est encore, si je puis dire, l'âme même du sujet, l'atmosphère qui le baigne (1), et qui collaborait à nous en rendre plus sensible la signification cachée, car les plus angoissants problèmes de l'âme que M. Mæterlinck incarne en ces petits êtres de vie inconsciente, ressortissent à son domaine et gagneraient à être

(1) C'est ce que sentit parfaitement M. Claude Debussy, le jour où il choisit ce sujet pour nous donner la mesure de son talent. Dans le cas de M. Debussy il faut voir avant tout cette chose si rare à notre époque : la parfaite convenance d'un tempérament musical avec le poème auquel il s'applique. Je ne fus pas de ceux qui crièrent au chef-d'œuvre, dès le lendemain de cette manifestation, et l'exaltèrent au-delà de toutes mesure, comme début d'une révolution musicale. Je dois pourtant reconnaître que le premier mérite de ce compositeur, entre tant d'autres qui lui assiguent une place exceptionnelle dans la jeune école, fut une parfaite intuition d'artiste et la remarquable intelligence du poème où devait s'exercer son talent.

illuminés par elle. Elle seule, « reine des Mystères et révélatrice de l'inconscient », pourrait leur donner un plein sens. Ainsi, par l'effet d'une cristallisation inverse, mais non moins suggestive, lorsque nous entendons telle mélodie sublime et qui va profond en nous, notre esprit, de lui-même, restitue quelqu'un des conflits tragiques où ces êtres sont engagés, et dont ils ne sont, à vrai dire, que le symbole vivant.

C'est d'abord l'insondable *Mystère* qui, de toutes parts, nous enveloppe et nous étreint. Thème grandiose que commentèrent les philosophes et développèrent les poètes .. n'est-ce rien que lui avoir donné une interprétation dramatique ? Toutes choses autour de nous plongent leurs racines dans l'inconnu, et notre âme, la plus chère de toutes, parce qu'elle est nous-même, nous propose l'angoissante énigme de ses origines et de ses fins. L'expérience des siècles passés est derrière nous pour décourager nos efforts et par avance proclamer leur vanité. Voilà de quoi satisfaire nos facultés raisonnantes, non pas hélas ! la sensibilité qui s'insurge et persiste à vouloir percer la brume du mystère ! C'est l'angoisse d'une telle incertitude qui, pareille à un ciel

trop bas pesant de ses lourdes nuées sur la tête des hommes, opprime les personnages de M. Mæterlinck : « Je suis très vieux, dit le roi Arkel dans *Pelléas et Mélisande*, et cependant je n'ai pas encore vu clair un instant en moi-même. Comment voulez-vous que je juge ce que d'autres on fait ! je ne suis pas loin du tombeau, et je ne parviens pas à me juger moi-même. » Et Golaud s'écrie, dans ce même *Pelléas*, pressé d'une inquiétude mortelle : « Ah ! misère de ma vie ! Je suis ici comme un aveugle qui cherche un trésor au fond de l'océan... Je suis ici comme un nouveau-né perdu dans la forêt. »

Impénétrables dans leurs origines et leurs fins — car ces dernières paroles de Golaud, appliquées aux choses de la terre, ne sont que le transparent symbole d'angoisses plus hautes — les âmes sont encore impénétrables l'une par l'autre, à vrai dire *incommunicables*. Même à l'heure de l'amour, et quand l'émoi des des caresses semble avoir amolli tout son être, quand les troubles de la volupté ont révulsé ses yeux et l'ont laissé sans force aux bras de celle qu'il aime, l'homme, à cette minute précise demeure étranger, par le fond de son âme, à sa mystérieuse complice...

Chose affreuse pour qui voit clair en lui-même et sait analyser ses sensations, cette réalité décevante qui contredit les plus enivrantes apparences ! Encore une constatation si nette n'est-elle réservée qu'au petit nombre, car il y faut un sens aigu de la vie intérieure qui n'appartient pas à l'ordinaire des hommes. Mais quand l'un des deux aime, sans que l'autre réponde à ses avances, alors l'impénétrabilité des âmes se complique d'une angoisse particulière, riche en conflits tragiques. M. Maurice Mæterlinck, au cours de son œuvre, s'est ingénié à nous les montrer, à en dégager la part d'immortelle vérité. Dans ce but, le poète a voulu, il a ordonné des contrastes puissants. Par sa vigoureuse musculature, par son aspect d'homme des bois, par sa taille de géant, le grand Golaud forme une vivante antithèse à la délicate et fluette Mélisande qu'un souffle paraît devoir briser. Figure de rêve au long col mince, nous l'imaginons, frêle comme une fleur sur sa tige, inclinant vers le sol sa tête tout alourdie du poids de la chevelure qui, vers les caresses de son cher Pelléas, descend amoureusement. Qu'une telle princesse de rêve, et qui semblait née pour d'immatérielles étreintes, soit livrée au rude chasseur qu'est

Golaud, l'ironie du destin en a décidé ainsi ! Tout en elle appelait le tendre Pelléas. Pourquoi faut-il, hélas ! qu'elle s'en soit aperçue trop tard, et quand déjà la vie l'avait liée à Golaud ! Dans ses mains velues il tient captives ses petites mains, ces deux petites mains qu'il « pourrait écraser comme des fleurs », et tout aussitôt nous percevons qu'elles ne consentent pas à cette étreinte, les petites mains de Mélisande. Comme ses cheveux du haut de la Tour, descendaient vers les lèvres du jeune homme, elles se sont confondues, ces mains, avec les mains de Pelléas, et si bien liées aux siennes, que l'anneau des noces en a disparu. Sont-ce là jeux d'enfants qui ne savent où ils vont, ou faut-il attacher un autre sens à ces premières approches ? La jalousie ne distingue pas, surtout quand elle a toutes raisons de craindre. Qui pourrait douter de l'intensité de son amour à lui, Golaud, barbon dont les tempes sont déjà grises ? Il ne voit plus l'anneau nuptial que la jeune femme a perdu dans ses jeux avec Pelléas. M. Mæterlinck ici se souvient de Shakespeare, l'incomparable maître qui fut son maître aussi et, dans une communauté d'accents qui rappelle le More de Venise, Golaud soupire : « J'aime-

rais mieux avoir perdu tout ce que j'ai que d'avoir perdu cette bague ! » Douterons-nous encore de l'ardeur de ses sentiments, quand nous l'aurons mesuré à l'intensité de sa douleur, traduite par cette plainte poignante qui constitue un des sommets du drame. « Ses yeux sont plus purs que les yeux d'un agneau. Ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence : Ecoutez !... J'en suis si près que je sens la fraîcheur de leurs cils quand ils clignent... Et cependant je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux ! »...

Voilà de ces traits qui vont profondément en nous, par une puissance émotive dépassant l'habituelle vertu de la forme écrite. Croyez-vous que cela tienne uniquement à la beauté du verbe qui, dans cette scène, par la seule notation psychologique, atteint un pouvoir évocateur pour le moins égal à celui d'une langue exclusivement plastique comme celle de M. d'Annunzio ? Non certes. Il faut tenir compte avant tout du sens intime et profond d'un tel conflit intérieur : cette irrépressible mélancolie de deux destinées unies par le hasard, tandis que les affinités secrètes de l'une d'elles collaborent avec les circonstances de la

vie pour les séparer à jamais... Parce que la jeune femme, dès sa première rencontre avec Pelléas, ne pouvait échapper à la prise de ses yeux ; parce que, en effet, le Destin commande et appelle certains actes avec ce je ne sais quoi d'irrévocable qui rend inutile tout essai de résistance, une pitié tendre et douloureuse unit ces deux noms accouplés, symbole de jeunesse et de charme, hélas trop tôt fauchés. Pelléas et Mélisande bénéficient, comme figures poétiques et légendaires, de l'universelle sympathie que l'Humanité réserve aux amants malheureux. En revanche, elle demeure sans pitié pour celui qui vint troubler leurs ébats. Même après la mort de Pelléas, lorsque Golaud, prostré au chevet de Mélisande, l'adjure avec des sanglots de lui révéler si elle fut coupable, c'est encore l'impénétrabilité de leur âme que formule en un trait suprême sa philosophie désolée : « Je t'ai fait tant de mal, Mélisande ! Je ne puis pas te dire le mal que je t'ai fait... Mais je le vois, je le vois si clairement aujourd'hui... Je ne sais rien. C'est inutile... Il est trop tard. Elle est déjà trop loin de moi. *Je ne saurai jamais.* Je vais mourir ici comme un aveugle ».

Chez M. Maurice Mæterlinck, aussi bien que

chez son illustre confrère italien, c'est donc la puissance inéluctable du Destin qui plane sur l'œuvre dramatique et commande les démarches de leurs héros. Mais tandis que chez le dramaturge latin cette fatalité consciente devient synonyme de force intérieure, tandis qu'elle crée une sorte d'exaltation de leur personnalité, qu'elle imprime à leurs actes ce caractère d'énergie, de tension exaspérée, par où ils s'affirment dans la vie, le poète du Nord y puise une philosophie de renoncement, d'effacement progressif, de résignation aux puissances supérieures et inconnues, qui communique à ses personnages ces colorations de demi-teinte auxquelles ils doivent leur indéfinissable charme. Pâles silhouettes, vaguement teintées d'un rayon de lune, ils flottent dans notre imagination sans que jamais s'affirment leurs contours... et les héros de M. d'Annunzio ont cette fermeté de lignes, cette robustesse, j'allais dire cette matérialité, qui leur imprime la précision des statues. Admirons une fois de plus — nous n'aurons jamais trop d'occasions de le faire — la loi de correspondance qui relie entre elles les manifestations multiples du génie esthétique, et cette unité foncière de l'esprit qui rattache l'art d'une race à sa philo-

sophie, produits tous deux d'une mentalité similaire !...

C'est le privilège des œuvres fortes d'avoir leurs assises solidement implantées dans le sol des réalités métaphysiques qui mènent le monde. Il ne viendra jamais à l'idée de personne de chercher l'assise des drames d'un Victorien Sardou, pour l'excellente raison qu'ils n'ont rien de commun avec la littérature, châteaux de cartes que la mode édifie et que le temps se charge de restituer à l'oubli ! Mais du moment qu'une œuvre est bâtie pour durer, soyez sûrs qu'elle se rattache par quelques traits aux grands problèmes qui intéressent l'Humanité. Nous avons vu comment cette loi se vérifiait dans l'œuvre dramatique de M. Maurice Mæterlinck. Du Vinci on a pu dire avec justesse que les yeux de son Christ — ces yeux de Voyant que vous connaissez pour les avoir admirés dans la *Cène* fameuse de Milan — surent démêler l'envers de la tapisserie que fut pour lui le monde. Aussi bien est-ce là un personnage quasi divin, dont rien ne saurait nous surprendre. Mais les pauvres mortels dont les pieds traînent à terre, comment maintiendront-ils leurs regards sur l'objet mystérieux de leurs aspira-

rations ? Il n'est que le génie des artistes pour entretenir en eux l'exaltation particulière qu'on goûte sur les sommets...

En art les questions de *forme* sont aussi bien questions de *fond*. C'est ce que Flaubert avait senti, le jour où il se refusait à séparer, dans l'examen d'une œuvre, la conception de l'exécution. Fidèle à une doctrine où se reflète, je crois bien, l'intime réalité des choses, je me suis efforcé de montrer comment la conception de la vie particulière à M. d'Annunzio répondait à son style éclatant, vibrant, effréné, tendu parfois jusqu'à l'exaspération ; comment celle de M. Mæterlinck, au contraire, trouvait un merveilleux écho dans ce dialogue brisé, plein de confidences, tout en soupirs, et faisant songer à ces aveux qui se murmurent dans l'ombre des confessionnaux. Mais une parfaite unité commande l'œuvre du dramaturge italien, et bien qu'il soit jeune encore, je doute que sa forte personnalité trouve, dans l'avenir, un accent différent de celui auquel il nous accoutuma. Il n'en va pas de même avec le poète des Flandres. Par un souci très rare, qu'on ne saurait trop louer chez un auteur visité par le succès — souci de renouveler sa manière — M. Maurice Mæter-

linck a voulu se dégager du genre qui trouva sa pleine expression dans *Pelléas et Mélisande.* Sensible à l'excès, suivant moi du moins, à la critique de certains cuistres qui ne discernent les objets qu'à la faveur de leurs bésicles, et se refusaient à voir des personnages de théâtre dans les gracieuses figures issues de son imagination, il s'est appliqué à transformer sa manière, à l'élargir, à la rapprocher de l'humanité, par le cadre et la facture. Il a quitté le domaine du *Rêve,* pour celui de l'*Histoire.* Il a modifié sa forme en lui imposant des rythmes et des accents nouveaux, qui répondaient d'ailleurs aux exigences de ses nouvelles inventions. Bref, il s'est ingénié à mettre en lumière un aspect nouveau de son talent. Dieu me garde de juger ici cette seconde étape d'une évolution qui n'en est qu'à ses débuts et peut nous réserver des surprises ! Tout effort d'un véritable artiste mérite attention et sympathie, vaut mieux en tous cas que cette immobilité et ces redites auxquelles se condamnent tant de producteurs *arrivés.* Pourtant nous sera-t-il permis en terminant, de manifester une légère crainte, pour cette unique raison que la première forme dramatique de M. Maurice Mæterlinck, me paraissait bien l'expression décisive de sa personnalité !

## M. ÉDOUARD SCHURÉ

## M. JOSÉPHIN PÉLADAN.

Dans cette reconstitution de l'effort idéaliste au théâtre, j'entends des voix qui me reprochent d'avoir jusqu'ici prêté l'oreille aux seules suggestions de l'étranger. Pur Italien, M. Gabriel d'Annunzio ne l'est pas seulement par sa nationalité : il l'est encore par ses origines intellectuelles, par les traits dominateurs de son esprit, par le despotisme de sa faculté maîtresse. Pour qui le veut comprendre, nulle autre méthode efficace que de l'envisager dans ses rapports ancestraux avec les puissantes énergies de la Renaissance. Non moins Flamand que celui-ci est Italien, aussi replié sur lui-même que nous avons vu l'autre impulsif et spontané, M. Maurice Mæterlinck a senti sa vie intérieure s'affirmer progressivement sous les brumes du pays natal, la conscience s'éveiller en lui lentement, issue comme d'un songe — tels les paysages familiers de son terroir qui, sous l'action réconfortante du soleil, peu à peu se dégagent des brouillards du matin. Les personnages de son

théâtre — j'entends ceux de la première manière — reproduisent à merveille, dans leur contact avec la vie, la loi du *perpétuel devenir*, essence de la pensée germanique. S'il est arrivé à écrire notre langue avec la pureté, l'élégance et parfois l'invention du verbe qui font de lui, dans certaines œuvres, un maître de la forme, il ne faut voir dans son cas qu'un phénomène d'adaptation et d'éducation, aussi exceptionnel qu'intéressant.

Allons-nous donc être réduit à cette exaltation exclusive de l'élément étranger ? J'admire ici comme l'art se plie aux exigences de la géographie, mieux encore, de l'ethnographie. La France est pays *de juste milieu*, notion banale aujourd'hui, tant elle fut répétée ! Elle apparaît comme un confluent où se mêlent des courants opposés. Elle donne la main aux races germaniques par le magnifique épanouissement de l'âme celtique (1), reflet d'une

(1) Dans la Préface de ses *Grandes Légendes de France*, M. Edouard Schuré écrit ceci : « L'Ame Celtique est l'âme intérieure et profonde de la France. Druidesse passionnée ou voyante sublime, elle est dans notre histoire la glorieuse vaincue qui toujours rebondit de ses défaites, la grande dormeuse qui toujours ressuscite de ses sommeils séculaires. Ecrasée par le génie latin, opprimée par la puissance franque, criblée d'ironie par l'esprit gaulois, l'antique prophétesse n'en ressort pas moins, d'âge en âge, de sa forêt sonnante. Elle reparaît, jeune toujours et couronnée de rameaux verts. »

image qui, sous d'autres cieux atteignit à sa parfaite intensité. D'autre part, elle se confond avec les races latines par l'âme *provençale*, qui est bien à elle, si proche de l'italienne pourtant. Or voici, dans l'effort idéaliste contemporain, deux écrivains, dont il faut bien reconnaître qu'ils sont Français, et qui représentent ces deux courants essentiels. Avec eux nous terminerons une enquête dont le caractère aura été bien moins d'étudier des œuvres de théâtre que de dégager les traits essentiels par où s'affirme l'Idéalisme au théâtre.

Lorsque M. Edouard Schuré précisait le sens de son effort par cette dénomination : *Théâtre de l'Ame* ; lorsqu'il inscrivait, comme épigraphe à son œuvre, cette brève et significative formule : *L'Ame est la clef de l'Univers*, il n'entendait pas seulement affirmer l'unité directrice de cet effort, mais aussi la doctrine la plus chère à son entendement. C'est ainsi qu'un esprit méthodique, soucieux de sa culture, en résume la tendance maîtresse dans un bref adage qui lui devient comme une illumination intérieure : « Que chacun sculpte sa propre statue ! » disaient les Alexandrins... « Etre le plus possible ! » continuait Spinoza .. et Baudelaire, affirmant une identique doc-

trine : — Etre un grand homme, un saint pour soi-même ! » — Nul doute que M. Edouard Schuré attache autant de prix à sa formule que ces illustres précurseurs en attachaient à la leur, car elle lui devient expressive, au même titre qu'un miroir, du monde tel que sa pensée l'imagine. Pour lui, l'âme est créatrice de toutes les manifestations visibles. La vie intérieure domine de son pouvoir tout ce ce qui affecte nos sens. En se créant elle-même, elle subordonne et développe toutes choses autour d'elle. Elle seule, à vrai dire, présente une réalité, tout le reste n'étant qu'apparence. C'est dans un sentiment identique et mûs par une conviction non moins forte, que les adeptes de la Physiognomonie, un Balzac par exemple, établissent une corrélation étroite entre les traits du visage et les facultés de l'âme, ceux-ci n'étant que les signes visibles de celle-là. Cette doctrine idéaliste n'est pas, somme toute, fort éloignée de la doctrine religieuse du perfectionnement moral : elle apparaît seulement isolée de tout dogme précis, limitatif ou restrictif.

J'ai dit que là résidait, pour M. Schuré, l'unité de son effort. Ajoutons que ce fut l'origine même de son inspiration, et qu'une

telle croyance commanda sa vie d'écrivain. Philosophe ou mieux théosophe, elle lui inspira de choisir, parmi les héros conducteurs de l'Humanité, ceux qui manifestèrent la plus intense vie spirituelle : Krishna, Platon, Moïse, Jésus, figures de premier plan au tableau de ses *Grands Initiés*, comme elle lui fit décrire, dans ses *Sanctuaires d'Orient*, les lieux sacrés où s'affirma la plus haute conscience religieuse. Ecrivain d'art, dans son *Drame musical* il développa, autour de la grande figure de Richard Wagner, génie idéaliste entre tous, le magnifique cortège des artistes qui précédèrent et annoncèrent sa venue. Lorsqu'il tenta de décrire, dans ses *Grandes Légendes de France*, les courants de poésie qui composèrent notre âme nationale et lui donnèrent son accent, il alla d'instinct et par préférence vers ceux qui enfermaient la plus haute idéalité. Dramaturge enfin, c'est par le culte de l'âme et l'effort de la vie morale, symbolisés en des affabulations légendaires ou historiques, que s'établit sa croyance. Je choisis tout exprès dans son œuvre le drame qui, par ses origines et son exécution, synthétise le mieux cet effort, à mon sens, et nous donne le véritable accent de sa personnalité...

M. Edouard Schuré l'a observé lui-même : sa Lucile de la *Sœur Gardienne* « tente une incarnation moderne de l'âme celtique, voyante et prophétesse ». Si nous cherchons les origines premières de son inspiration, nous les trouvons dans son homonyme fameux des *Mémoires d'outre-tombe :* la Lucile de Chateaubriand. Non pas qu'il y ait à noter la moindre analogie entre la destinée précise de l'héroïne de Combourg et la vie de celle qui vint expirer à la fontaine de Morgane. Entre elles je ne discerne qu'un point commun : la mélancolie de leur existence sacrifiée et cette indicible amertume de n'avoir pas trouvé l'emploi de ses facultés. Mais comme tous ceux qui furent marqués de l'empreinte romantique et jamais ne parvinrent à l'effacer, M. Edouard Schuré sut transfuser dans les veines de Lucile de Kernoët quelques gouttes du sang ardent et trouble qui fit battre le cœur de Lucile de Chateaubriand.

Comment n'être pas ému par la mélancolie d'une telle donnée ! Les rapports fraternels, quand ils revêtent ce caractère d'idéale tendresse, composent une matière admirable aux plus émouvants conflits où puisse s'attacher un psychologue. Je ne sais rien, à vrai dire,

de plus favorable à cet art des nuances qui est le secret des analystes, et sans lequel toute affabulation romanesque tombe nécessairement dans le mélodrame ou le feuilleton. Mystérieuse frontière, que nul trait ne peut préciser, où viennent se confondre les plus nobles sentiments de l'âme humaine : amitié, amour, sans que nul puisse dire lequel des deux va l'emporter ! Je sens là quelque chose d'équivoque, une inquiétude fiévreuse, singulièrement propre au développement littéraire, qui d'ailleurs n'était pas pour effrayer celui dont la mission sur terre fut de compliquer de fièvre tous les mouvements de l'âme — c'est Chateaubriand que je veux dire. — Et vous vous rappelez que M. Gabriel d'Annunzio fit, lui aussi, de cette donnée, le thème essentiel de sa belle tragédie : *La Ville Morte*.

Moins hardi que lui, l'auteur de *La Sœur Gardienne* n'a pas osé nous montrer ses héros frère et sœur par le sang. Il a usé d'un artifice qu'il convient d'expliquer. Demi-frères d'origine, Maurice de Kernoët et Lucile demeurent tels aux yeux du monde, bien qu'aucun lien du sang ne les unisse dans la réalité. Lucile est issue d'un amour adultère de sa mère avec le chevalier de Trévern. Au regard

de sa conscience elle est donc une Trévern, tandis que pour la société elle est et demeurera toujours une Kernoët. Le secret de sa naissance ne lui est révélé que tardivement, par une lettre enfermée dans un coffret que sa mère lui légua pour être ouvert seulement après sa mort, lorsque déjà Maurice a engagé sa vie, par les soins mêmes de Lucile, à la belle Fulgence de Fréneuse. D'ailleurs comment irait-elle contre une possession d'état que la morale interdit de désavouer, et dont le plus sûr garant est le respect d'une mémoire chère !

On voit le conflit. Il tient tout en ceci : la lutte du sentiment naturel qui s'est développé dans le cœur de ces deux enfants avec les contraintes sociales qui, dès l'origine, intervinrent pour le fausser et finalement le détourner ailleurs. Dès les premières années Maurice et Lucile (1) confondirent leurs jeux dans cette lande bretonne et près de cette Fontaine de Morgane qui disposa comme un

(1) Il est bien entendu que, fidèle aux principes exposés précédemment, je ne donne ici que l'essentiel de l'affabulation, ce qui doit suffire au lecteur pour pénétrer l'âme du sujet. Pareillement je ne retiens ici, dans l'œuvre dramatique de M. Schuré, que *La Sœur Gardienne*, qui me paraît l'effort par où il s'est le mieux exprimé.

décor de rêve à leur poétique tendresse. Leurs mains unies et leurs joues rapprochées éveillèrent en eux les premières suggestions de l'instinct, tandis qu'une parfaite communion d'âme s'affermit entre eux par l'analogie de leur être spirituel. Et pourtant l'identité du nom, comme les bienséances de la vie sociale, venaient contredire le vœu de la nature, et maintenir la plus rigoureuse interdiction... Aussi quel éclat, quelle révolte de l'être et quelle volte-face, le jour où ces deux victimes de l'amour, qui ont manqué leur destin, brusquement tentent de le ressaisir, pour s'orienter passionnément vers le bonheur ! Peu s'en faut que Lucile succombe à l'ivresse du premier baiser, pour s'enfuir avec Maurice vers les régions lointaines où nulle contrainte du dehors ne viendra peser sur eux !... Elle a pourtant la force de se reprendre, de s'arracher aux embrassements du jeune homme, et, mûe par un idéal supérieur qui ne peut s'affirmer que dans le renoncement, de sacrifier son bonheur terrestre à de nouvelles destinées.

Tableau d'émouvante beauté, celui de la Fontaine de Morgane, où Lucile de Trévern, qui s'est soustraite à la poursuite de Maurice,

vient chercher à la fois l'évocation d'un passé où tient tout son cœur, et l'abîme infranchissable qu'elle a résolu de mettre entre ses désirs et ceux du bien-aimé ! Sur la lande, tout proche de la Fontaine, une petite porte, dissimulée sous un rideau de verdure et de chèvrefeuille, marque l'entrée du cloître où la jeune fille va prononcer des vœux éternels. Et la scène atteint au maximum de l'émotion dramatique par la force du conflit intérieur, celle où nous discernons les dernières palpitations du désir terrestre s'éteignant sous la rude voix de l'abbesse, du chœur des nonnes et des prêtres qui consacrent un noviciat. Maurice pourtant est parvenu à la retrouver. Il tente un suprême effort pour la reprendre : « Pas de lien de sang entre nous ! Pas d'autre barrière qu'un acte de naissance et les préjugés du monde ! Mensonge, hypocrisie que tout cela ! De par la nature tu es ma femme et non pas ma sœur ! — Je le suis par l'âme, reprend-elle, et c'est plus ! » Ainsi s'affirme la vocation supérieure de la Sœur Gardienne, qui sacrifie ses joies terrestres à une mission plus haute, et prend conscience de sa vraie destinée :

LUCILE

Ecoute : nous sommes ici à la Fontaine de Morgane, où nous avons dormi jadis du pur sommeil de l'adolescence, et bu la première gorgée d'un désir infini Je serai pour toi désormais la belle Morgane, celle dont tu rêvais jadis, et dont je fus jalouse... Tu entendras ma voix dans la source invisible qui pleure, dans le vent léger qui frôle les ajoncs ou qui soupire au fond du bois. Le soir, à ton foyer, tu entendras une voix murmurer ton nom à ton oreille. Des pensées merveilleuses surgiront dans ton cœur. Tu sentiras un parfum de lys et de roses et tu diras : C'est elle !

On perçoit le symbolisme d'un tel renoncement, affirmation des puissances idéales de l'âme, victorieuse des éléments moins nobles qui l'attachaient à la terre... C'est une aspiration du même ordre que symbolise la chaste Elisabeth de *Tannhaüser*, et l'analogie d'ailleurs ne va pas plus loin que cet élan intérieur. Parce que Lucile de Trevern a repoussé loin d'elle toute ambition de joie terrestre en consommant le sacrifice de sa destinée d'amante ; parce que, ayant une fois goûté la saveur du baiser sur les lèvres de celui qui emplit son cœur, elle y renonce d'un magnifique élan, elle atteint à cet idéal supérieur par où nous la voyons s'affirmer. C'est en quelque manière

sa *Transfiguration*. Dès l'instant qu'elle a pris contact avec la fontaine merveilleuse, qui lui devient une révélation de sa vraie destinée ; dès l'instant qu'elle a penché sa tête sur la margelle de la source, elle n'appartient plus à la terre où la retenait captive l'ardeur de ses sentiments. Tous liens de chair désormais sont rompus et seule subsiste en elle la part idéale de l'être. Du rang d'amante elle s'est élevée à celui de sœur gardienne et sa transfiguration s'achève dans la mort, auprès de la fontaine où nul ne se réveille qui s'y est une fois endormi.

Voilà une conception toute celtique qui, par son caractère demi-légendaire, mêlant le songe à la réalité, nous apparaît comme une fleur éclose sous les brumes du nord. Aussi bien y voyons-nous le trait commun entre son auteur et les grands rêveurs issus de la race germanique, de même qu'il nous faut envisager l'âme celtique comme une épreuve atténuée de sa sœur voisine. Il serait aisé de déduire les raisons pourquoi un effort de cet ordre aura toujours plus de chance d'être accueilli avec faveur dans un pays où il trouve pour le comprendre, des cerveaux modelés par une culture justement opposée à la

nôtre. Il n'en reste pas moins significatif qu'un Français l'ait donné, comme un noble témoignage de ce que peut la pensée idéaliste au théâtre, et comme une contribution, sinon décisive, tout au moins notable, au relèvement de notre art dramatique.

***

Tout aussi nettement que M. Edouard Schuré, écrivain français, confond son inspiration avec celle des grands ancêtres germaniques, et ne dissimule pas ses préférences pour les génies du Nord qui collaborèrent à sa formation, M. Joséphin Péladan, écrivain français lui aussi, donne la main aux Italiens ses maîtres... et si quelques instants il la dégage de leur étreinte, c'est pour reporter son hommage à leurs plus lointains aïeux, aux Grecs, maîtres inégalés du génie plastique. Ces deux sources vives, toujours fraîches, toujours jaillissantes, alimentèrent sa culture, qui, pour être exclusive, n'en apparaît pas moins forte. Nul n'a mieux parlé que lui, en termes plus éloquents ni plus pénétrants, du génie de Léonard ; et si nous joignons à son commentaire les fortes pages de M. Maurice Barrès : *Une visite à Léonard*, nous aurons

cité l'essentiel de ce qui fut écrit en France sur ce miroir incomparable où viennent se réfracter les plus beaux traits de la Renaissance. Tout le reste n'est guère que dissertations de cuistres et bavardage d'érudits. Je sais bien ce que l'on va m'objecter, ce que d'ailleurs ne manquent pas de faire les adversaires de toute personnalité très tranchée : un *exclusivisme* revêtant chez lui le caractère d'incompréhension pour les plus authentiques génies qui n'appartiennent pas à la tradition latine. Peu m'importe, à vrai dire, et j'ajouterai même que cela ne me déplaît pas. Tels partis-pris qui pourraient avoir de graves conséquences chez un écrivain limitant son effort à la seule critique, ne nous inquiètent pas chez un producteur dont ils soulignent simplement les préférences très accusées. Nous savons, par exemple, que M. Péladan n'aime pas Rembrandt : c'est que tout simplement le grand Hollandais vient contrecarrer trop brutalement en lui l'amour de la ligne et le sens de la beauté formelle. Et cela n'est point pour diminuer en nous le culte d'un génie admirable entre tous, mais seulement pour nous faire mieux sentir les raisons profondes de cette adoration pour Léonard.

Quand donc prendra-t-on l'habitude d'examiner les deux faces d'une médaille et de ne pas limiter son attention à celle là seule où l'effigie se trouve gravée !

Si, dans une étude sur M. Péladan dramaturge, nous marquons les préférences de M. Péladan critique et ses prédilections d'artiste, c'est qu'il n'est pas indifférent de les connaître. Elles constituent chez lui un ensemble, une doctrine, dont les diverses parties sont étroitement liées — car jamais unité plus rigoureuse ne commanda un développement. — D'abord cette conviction profonde, support de toute son esthétique, et marquant le plus beau contraste avec l'étroitesse de la conception universitaire : à savoir que le seul enseignement littéraire est inhabile à donner une culture, et qu'il ne saurait être isolé de son complémentaire : celui des formes et des sons. Ce sont notions dont on commence aujourd'hui à contrôler la valeur, et qui ont pris quelque consistance avec la formation du goût musical en France depuis une vingtaine d'années. Mais ceux-là seuls en purent tirer un véritable profit qui le sentirent instinctivement, non par la froide vertu du raisonnement. Par là, M. Péladan est bien, comme

Gabriel d'Annunzio, chez qui nous avons noté une identique tournure d'esprit, dans la pure tradition latine, et nous le voyons se rattacher à la théorie fameuse d'après laquelle les effets des différents arts sont « réciproques et réciproquement convertibles ». Merveilleuse vitalité d'une doctrine que l'auteur des *Curiosités esthétiques* eut le mérite de proclamer quand nul autre en France, sauf peut-être Théophile Gautier et Gustave Flaubert, ne paraissait la soupçonner et qui, sans doute, prolongera son influence sur la production de l'avenir !...

Avant d'être un écrivain, c'est-à-dire un spécialiste utilisant de petits signes noirs pour traduire sa pensée, M. Péladan fut d'abord un artiste, c'est-à dire un homme de culture générale réagissant à toutes les manifestations de la Beauté. Comme nous avons vu précédemment M. Gabriel d'Annunzio mettre à profit les dispositions naturelles héritées de ses ancêtres pour se créer un rythme, la production littéraire de M. Péladan, inégale, mais parfois saisissante, serait inexplicable si nous ne la rattachions à ses origines : le culte de la Grèce antique et de la Renaissance italienne. Ainsi trouvons-nous, à l'origine de ces deux écrivains contemporains, une double et identique

source jaillissante d'inspiration. Mais comme différemment ils en usent tous deux, si nous les étudions du point de vue dramatique qui est le nôtre à cette place ! Tandis que le dramaturge italien se crée une forme nouvelle et s'impose un cadre moderne pour enclore sa pensée, le Français reste fidèle à la conception du Drame grec, et reprend, pour leur donner un sens plus large, quelques-unes des grandes figures mythiques qui traversent les tragédies de Sophocle et d'Eschyle. J'ai marqué ici même assez nettement mes préférences pour n'avoir pas à y revenir. Il me paraît bien que les grandes formes d'art par lesquelles s'exprima le génie des siècles disparus sont liées indissolublement à ceux-ci et que leur destin n'en saurait être séparé : c'est assez souligner ma prédilection théorique pour l'effort de M. d'Annunzio. Je vois pourtant dans les drames de M. Péladan, un rajeunissement du mythe antique qui présente une véritable tentative de recréation, et lui assigne une place importante dans la renaissance du Théâtre Idéaliste.

La figure de Prométhée, la plus haute et la plus riche en symbolisme de tout le drame antique, fut aussi celle qui servit le mieux

l'inspiration de M. Péladan, celle qui fournit la matière de son plus bel effort dramatique. Mieux qu'en tout autre, il perçoit en elle les analogies secrètes par où elle se rattache au monde moderne, les correspondances mystérieuses, aussi intimes que réelles, qui relient celui-ci au monde antique dans lequel plongent ses plus profondes racines. D'où sa conception du *Prométhée porteur du feu*, prologue au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Le grand Tragique grec nous avait montré le Titan vaincu, expiant ses audaces. M. Péladan nous le dépeint accomplissant sa mission de démolisseur des dieux, *Sauveur* des hommes, *Héros* dans toute la puissance du terme, et donnant la main, par une sorte d'immense et prophétique pitié, à Celui qui devait, tant de siècles plus tard, reprendre cette mission, créer une ère nouvelle, et imprimer à l'Humanité une impulsion nouvelle également. Ce Prométhée n'est pas seulement l'*Apporteur du Feu*, il est aussi l'*Annonciateur*, car son génie de Voyant domine l'humanité tout entière. Il a conscience de son rôle. Il pressent l'expiation, mais une force plus grande que tout, le Destin, qui mène les dieux et les hommes, le guide jusqu'à l'accomplissement. Rien, dans cette œuvre

dramatique, qui soit contraire au génie de l'antiquité, ni dans la conduite du drame, ni dans la forme, sauf peut-être une exubérance du Verbe qui, par instants, brise le rythme et la proportion du développement antique. Mais M. Péladan ne pourrait-il pas soutenir pour sa défense que, précisément, le rajeunissement du mythe, l'adaptation du symbole à des exigences nouvelles, entraînaient un développement verbal tout autre et des proportions plus étendues ? J'indique le point délicat de l'objection, sans avoir d'ailleurs la prétention de la résoudre.

Comme les deux volets d'un dyptique se répondant et se complétant, elle se développe harmonieusement à travers deux actes, la figure du *Sauveur* antique. Dans le premier, nous le voyons qui apporte aux hommes le bien suprême : le Feu sacré, symbole de la civilisation. Dès le début du second, il pressent l'abus que ceux-ci doivent en faire : il jette un coup d'œil prophétique sur les défaillances de l'Humanité et l'accueil que celle-ci fait à Pandore lui est le seul signe tangible de son aveuglement. Pandore, beauté radieuse, mais dépourvue d'âme, s'est manifestée aux mortels tenant l'urne fatale, vengeance des

dieux outragés par Prométhée, d'où les maux doivent s'épandre à nouveau sur l'humanité. Epiméthée s'incline devant elle, et avec lui tous tombent en adoration. Pandore soulève le couvercle de l'urne, et le mal irréparable s'accomplit, contre lequel Prométhée lui-même ne peut rien. Ici, à mon sens, se trouve la plus belle scène de l'œuvre : celle où le Titan, qui pressent sa défaite et le châtiment que les Dieux vont lui infliger, lègue du moins à l'humanité, pour laquelle il a tant fait, pour laquelle il va expier encore, le don suprême : l'*Ame féminine* qui doit animer ce corps dont les apparences trompeuses ont déçu les mortels L'Incantation de Prométhée, communiquant la vie de l'âme à celle qui n'était qu'une forme enchanteresse, est le point culminant du drame, le plus transparent comme le plus expressif des symboles, par où ce drame se rattache aux temps modernes :

PROMETHEE

Symbole de bonheur, synthèse de la nature,
Elément accompli, ô rayonnement créateur,
Obéis à l'incantation du Titan.

. . . . . .

O matière splendide, si je te donne une âme,
Voudras-tu sauver les humains ?

Ils sont féroces .. tu les rendrais sensibles,
Ils sont matériels. . tu les ferais rêveurs.
Ils sont errants, et ils s'arrêteraient autour de toi.
Ils ont le cœur stérile. Tu les féconderais de ton [sourire,
O Pandore, ta puissante faiblesse
Réduirait leur brutale nature...

. . . . . .

Voici la vierge, voici l'épouse, voici la mère,
Voici le vrai salut. L'Avenir est promis.
De ce jour l'Humanité conquiert la destinée.
Mortels ! haussez vos cœurs,
Je voulais vous arracher à la souffrance,
Mais elle est le moyen de l'Immortalité !
Le Destin me dédit et l'impose à nouveau,
Mais voilée, mais charmante.
Recevez donc la douleur attrayante !
Mortels ! Voilà la Femme !

***

Tel est le plus moderne des symboles, celui dans lequel les aspirations contemporaines se confondent le mieux avec le mythe antique et s'expriment par lui. Aussi bien est-ce là, en manière de conclusion, et telle que nous l'avons entrevue dès le seuil même de cette étude, l'affirmation renouvelée du culte de l'âme, principe générateur et vertu maîtresse de la conception idéaliste au théâtre. A travers ses manifestations multiples, ne l'avons-nous pas vu triompher ? Dans l'œuvre de l'Italien

Gabriel d'Annunzio, il s'exprime par le génie plastique poussé au plus haut degré où puisse atteindre la plume de l'écrivain. Dans les drames du Flamand Maurice Mæterlinck, il se traduit par la notation brève et murmurante, tout intime et confidentielle, de personnages qui semblent n'offrir aucune réalité tangible, et ne vivre que par les palpitations de leur existence émotive. Chez Edouard Schuré, nous voyons l'affirmation de l'âme, puissance créatrice de volonté et subordonnant sa vie à la noblesse d'un idéal. Enfin, le Provençal Joséphin Péladan tente par elle un rajeunissement du mythe antique dans ses drames, et de la poésie de la Renaissance en certains de ses romans...

Magnifique accord entre tant d'énergies venues des horizons les plus opposés, qui s'entendent sur la question de l'Idéal ou inspiration première ! Au-dessus d'eux plane le génie souverain du plus grand des créateurs modernes, le Germain Wagner, qui les influença sans distinction d'origine et exerça sur leur œuvre individuelle la main-mise de sa formidable personnalité. Adorateur de l'âme, lui aussi, desservant du culte sacré, en douterons-nous, celui qui formulait dans son *Tris-*

*tan* la plus haute déclaration de subjectivisme que philosophe ou poète ait jamais affirmée, et dont l'*Hymne à la nuit* confondait en ces termes le monde avec sa propre âme : — « Haine au jour implacable et hostile ! O jour perfide, anathème ! Mais toi, nuit, vie sainte d'amour, auguste création de volupté, désir délicieux de l'éternel sommeil, sans apparence et sans réveil, recueille-nous dans ton sein, affranchis-moi de l'Univers. Le *Monde pâlit*, spectre décevant que le jour place devant moi. *Et c'est moi même qui suis le monde !* »

# LE THÉATRE EN VERS

# Le Théâtre en Vers

---

Parmi les manifestations qui se sont produites ces derniers temps dans l'art dramatique : il en est une qui me paraît digne de fixer l'attention, non point tant par elle-même que par l'état d'esprit qu'elle implique, par l'esthétique dont elle relève et qu'elle inscrit implicitement en tête de son programme : c'est le *Théâtre des Poètes.* S'il ne s'agissait ici que de constater un effort individuel et d'analyser une pièce, peutêtre ne serait-ce pas la peine d'y insister ? Mais il y a là autre chose qu'une tentative isolée .. un groupement d'écrivains qui semblent vouloir communiquer une vie nouvelle au Théâtre en vers et par là rajeunir une forme d'art qui depuis longtemps déjà paraissait condamnée. Combien ces *jeunes* me semblent *vieux* et, pour tout dire, en dehors des besoins de leur temps, j'ai cru qu'il pourrait

être curieux de l'indiquer et de toucher ainsi à l'une des plus intéressantes questions se rattachant à l'avenir comme aux transformations de notre art dramatique.

Dans ses *Réflexions sur l'art du Théâtre,* qui marquent une entente singulière des conditions psychologiques du théâtre moderne, M. Paul Bourget a examiné cette question de l'*emploi du vers.* Il est vrai qu'il s'en tient strictement à la comédie ; mais les raisons y sont excellemment déduites de l'inutilité tout au moins de la forme poétique pour l'usage qu'on en veut ainsi faire. Comment expliquer — c'est ainsi qu'il pose la question — que certaines momédies bourgeoises en vers de Molière, l'*Ecole des Femmes,* par exemple, conservent encore une vitalité, une saveur, une poésie singulière, après tant d'années, alors que les comédies les plus récentes, celles d'Augier par exemple, nous semblent étrangement prosaïques et vieillies ? Il y voit tout d'abord et très justement une raison de style, et il dit : — « Les mots dont l'écrivain de nos jours se sert pour établir ses phrases n'ont plus cette valeur entière qu'ils avaient encore au temps de l'*Ecole des Femmes.* » Voilà donc une première raison de *style*, qui, pour être

juste, ne suffit pas à tout expliquer. Il y faut joindre une cause plus proprement psychologique, que M. Bourget devait sentir mieux qu'aucun autre : à savoir que les types *généraux* qui suffisaient à l'ancien théâtre, un Don Juan, un Harpagon, ne pouvant plus être reproduits sur la scène avec nos exigences, ont amené une *spécialisation* de plus en plus marquée des individus, que par conséquent un personnage de notre société ne peut plus figurer au théâtre sans que l'auteur lui donne un métier, et que forcément, presque nécessairement, doivent être entachés de prosaïsme les vers qui précisent le fonctionnement de ce métier.

Il serait difficile, je crois, de marquer mieux les raisons intimes de décadence pour la comédie en vers, qui semble un genre à jamais condamné, et je doute qu'on en puisse découvrir d'autres. Mais ce n'est là qu'une des faces, la moins saisissante, de cette question : l'emploi du vers au théâtre, dont M. Bourget a négligé la plus intéressante à mon sens. Car enfin l'auteur des *Etudes et Portraits* laisse complètement hors de ses prises la forme de théâtre qui échappe aux contingences modernes, le Drame s'appuyant

sur l'Histoire et qui, par conséquent, n'est pas *situé* aussi rigoureusement que la Comédie moderne, enfin le Drame Légendaire et mythique qui, par sa nature même se trouve soustrait à ces contingences. Voici donc maintenant comment la question se pose à nos yeux d'observateurs modernes : — Peut-on attendre quelque chose de l'emploi du vers au théâtre dans les sujets qui jadis semblaient l'appeler ?... Il nous semble que non, et si nous arrivons à en préciser les causes, peut-être aurons nous marqué du même coup quelques indications d'avenir !

D'abord tirerons nous une conséquence de ce fait évident que nombre de pièces en vers parues sur la scène depuis une vingtaine d'années ont lamentablement échoué ? Sans attribuer au succès d'une œuvre plus d'importance qu'il ne convient, on peut cependant, quand se répètent des échecs successifs atteignant une même catégorie de productions, y voir des indications précieuses. Si les drames en vers représentés sur nos différentes scènes, à la Comédie Française, à l'Odéon et ailleurs, drames signés Bornier, Coppée, Richepin, Haraucourt, n'ont pas réussi, les uns formant le lien avec la tradition classique, les

autres continuant la tradition romantique et découlant de Victor Hugo, ce n'est pas seulement parce qu'ils étaient insuffisants, médiocres de conception et plats d'exécution, dépourvus de véritable originalité et se rattachant à un poncif quelconque, c'est encore qu'ils appartenaient à une esthétique condamnée, qu'ils avaient été imaginés dans une forme vieillie, artificielle, quasi-morte, à laquelle du moins le talent de leurs auteurs n'avait pas su restituer la vie. Je sais ce que l'on m'objectera, et je vais au-devant de l'objection : — l'éclatant succès d'un effort comme celui de M. Edmond Rostand ! Désormais M. Rostand apparaît l'unique soutien, le seul défenseur du théâtre en vers. Mais qui ne voit que c'est là une réussite tout individuelle, d'ailleurs trop proche encore de nous, dans laquelle la critique n'a pas pu faire encore la part du faux et du frelaté... une réussite s'expliquant plus encore par des *considérations à côté :* choix des sujets entre autres, que par la valeur intrinsèque des œuvres... une réussite enfin dans laquelle l'enthousiasme du public s'est manifesté bien plus pour le côté extérieur du drame que pour certains morceaux d'invention plus rare ..

plus encore peut-être pour la personnalité des comédiens qui interprétaient l'œuvre que pour cette œuvre elle même ! Nous attendons — tout le monde attend — M. Rostand à sa prochaine pièce en vers. Ce sera, nul n'en doute, une épreuve intéressante, après laquelle on pourra librement parler.

... Donc je voudrais chercher des arguments plus probants à l'encontre du drame en vers, par conséquent en faveur de la prose ; et je voudrais montrer, tout simplement par l'examen des faits et l'exemple d'écrivains illustres, que la prose poétique est aujourd'hui un instrument assez riche, assez expressif, de vibration assez pleine, pour répondre, dans la forme dramatique, aux plus rigoureuses de nos exigences modernes. On sait ce qu'elle est devenue au XIX^e siècle, — authentique et indiscutable témoignage de notre génie, — sous l'influence du plus grand des artistes, Châteaubriand, et quelle beauté de forme elle a revêtue après lui chez ses héritiers directs : un Flaubert, un Loti. Instrument d'analyse et de description, dira-t on, qui fit la gloire du roman... Pourquoi ne trouverait-il pas son emploi dans le cadre du drame ? L'étonnante réalisation d'une œuvre comme l'*Axel* de

Villiers de l'Isle-Adam, dont on peut discuter les qualités scèniques, mais non la beauté formelle, prouve assez que l'instrument légué par Châteaubriand se plie à toutes les exigences et s'accorde à toutes les disciplines. Mais laissons ces exemples qui sont trop proches de nous, et remontons plus haut. Examinons de près cette prose incomparable du théâtre d'Alfred de Musset, telle que nous la trouvons dans *Lorenzaccio*, ce chef-d'œuvre composé dans la pure tradition de Shakespeare, dans *André del Sarte* qui, lui, ne relève d'aucun ancêtre, mais seulement du plus pur génie de celui qui l'imagina. Existe-t-il au théâtre quelque chose de plus intime, de plus douloureux, de plus passionné, et qui traduise les troubles de l'âme avec une puissance d'émotion plus poignante ? Quels vers, je vous le demande, pourraient rivaliser avec cette prose, pour évoquer sous nos yeux l'ondoiement et la vie de cette Florence du XVIe siècle, comme sut l'évoquer Musset dans certaines scènes de *Lorenzaccio*, ou bien la douleur intime et la sensibilité morbide d'une âme d'artiste atteinte dans son amour, dont le grave, le doux André demeure pour nous l'incarnation poétique.

Il existe un dernier argument contre le théâtre en vers, plus puissant que tous, plus moderne surtout, essentiellement moderne, et c'est celui de la *Musique* elle-même, envisagée dans sa vertu dynamique, comme complément et rehaut d'expression venant s'ajouter à la parole déclamée. Ecrire cette simple proposition, c'est d'abord rappeler l'importance majeure qu'à prise, dans la culture de l'élite pensante et durant ces vingt dernières années un art qui jadis n'y tenait aucune place. C'est ensuite évoquer du même coup le nom et l'œuvre du plus puissant des artistes modernes, qui sut imposer au Drame la forme de son génie, marquer de sa despotique influence le temps présent et l'avenir. Quelle que puisse être en effet la destinée de Richard Wagner touchant la place que lui réserve l'admiration des artistes futurs, et quand bien même ses réformes dans le drame lyrique n'auraient eu d'autre conséquence que l'effort grandiose par où s'affirma son génie, une vérité lumineuse et féconde jaillit de ses théories d'art vivifiées par son œuvre : c'est que la musique est le complément naturel, nécessaire en certains cas, de la Parole, et que là où finit le domaine du verbe, comme il le disait lui-

même, commence le domaine de la Musique.

La voilà donc la véritable raison, la raison profonde et unique, il faut le dire, pourquoi le drame en vers ne saurait plus agir sur nous, modernes, avec la même intensité qu'autrefois. La musique de jadis, c'était la rime et le rythme des vers !... Pauvre musique, hélas ! et triste moyen d'espression, comparé à celui des sonorités puissantes ou tendres qui viennent s'ajouter à la parole, pour l'exalter et l'amplifier ! Tout cela était dans l'air, on le sentait vaguement, même avant que le génie de Richard Wagner eût réagi chez nous de sa toute-puissante influence. Qu'est-ce en effet q'une œuvre comme l'*Arlésienne*, sinon un essai de *mélodrame*, au vrai sens du mot ? L'action propre du maître de Bayreuth fut d'illuminer par son génie une vérité d'art qu'on pressentait sans pouvoir l'affirmer. Son influence sur l'avenir sera vraisemblablement d'avoir préparé la voie au *mélodrame,* c'est-à-dire à la prose poétique soutenue et commentée par la musique de scène. Telle est, nous n'en doutons pas, la forme d'art qui, dans l'avenir, se substituera de plus en plus à l'ancien drame en vers, parce qu'elle répond à nos exigences et à l'évolution de notre goût.

On en pourrait trouver l'indication jusque dans certaines erreurs et dans les fausses applications qu'en donnent tels entrepreneurs de spectacles. Déjà plusieurs tentatives heureuses ont été faites, quand ce ne serait que celle de M, Gabriel Fauré, commentant d'une musique délicieuse les plus belles scènes du *Marchand de Venise*. La voie est indiquée : pour s'y engager avec succès, une seule chose suffit : la collaboration de deux natures d'artistes, se pénétrant, se mêlant, se confondant dans la compréhension du même sujet... Le drame en vers ne saurait rien opposer à l'efficace vertu d'une pareille collaboration.

## M. EDMOND ROSTAND.

C'est une figure — incontestablement une *figure* — et la plus populaire qui ait paru dans la littérature dramatique de ce temps. Le lendemain du jour où, par l'organe d'un interprète fameux, M. Edmond Rostand claironnait son *Cyrano* aux quatre coins de l'Europe, ce fut comme s'il venait de livrer un assaut pour conquérir une place qui semblait vacante depuis la mort de Victor Hugo Si, pratiquement, en effet, la palme du Théâtre moderne appartient à des écrivains divers, dont les trois plus célèbres, MM. Hervieu, Lavedan et Donnay, se partagent la faveur dont bénéficiait autrefois Dumas fils, il n'est, à l'heure présente, qu'un seul prestige incontesté dans le domaine du Théâtre en vers, et c'est celui de l'auteur de *Cyrano*. Depuis lors, la Renommée, cette enjôleuse, qui pour tant d'autres est une courtisane, se donnantpuis se reprenant tour à tour, lui dispensa ses faveurs avec une constance inlassable. Ses moindres vers furent attendus, escomptés, portés aux nues... Ses

plus petits gestes, commentés, photographiés; ses déplacements prirent une importance comparable à celle des Souverains qui voyagent pour régler le sort des Etats. Enfin, prodige sans précédent dans l'histoire littéraire, l'œuvre qu'il préparait, et depuis des années remettait à donner, s'auréola, dès avant même qu'on en connût une ligne, d'une manière de légende entretenue par les mille voix de la Renommée, et conquit une faveur comparable à celle dont bénéficièrent, mais seulement après la période des amertumes et des luttes, les plus authentiques chefs d'œuvre de l'esprit humain. Heureux homme! Homme trop heureux! à qui tout fut aisé, qui ne connut même pas une fois dans sa vie l'épreuve fertilisante de l'infortune!.. Si toutefois la puissance d'illusion poétique n'est point parvenue à abolir toute clairvoyance en lui, songea-t-il à esquisser le geste symbolique par où l'on conjure le destin, forcément jaloux de tant de chances accumulées? Ou, pour parler un langage plus prosaïque, prononça-t-il jamais, en son for intérieur, les brèves et simples paroles que le bon sens dictait à la mère du grand Empereur: « Pourvu que cela dure! »

Question que chacun se pose... amis enthou-

siastes fidèles à sa fortune, pareils aux clients de l'ancienne Rome attentifs à suivre le sillage d'un patron fameux, ou ennemis d'hier et d'aujourd'hui qui le guettent au passage et goûteraient, à l'étrangler de leurs dix doigts dans la gorge, une joie proportionnée à la longueur de leur attente. Pour nous, qui ne fûmes jamais ni de ces amis aveugles, ni de ces envieux subodorant leur vengeance comme le plus savoureux des mets qui se mangent froid, pour nous qui n'avons d'autre souci que de voir clair dans une carrière présentant un défi aux habituelles lois de la production, il ne paraîtra pas sans intérêt de préciser les causes de cet extraordinaire succès. Si disproportionnée qu'apparaisse la fortune d'un auteur avec la valeur absolue de son œuvre, il y a toujours une raison secrète qui explique cette fortune, si elle ne la justifie pas, et c'est n'avoir rien dit que d'avoir seulement constaté une disproportion.

Pour qui compare la carrière de M. Rostand à un feu d'artifice — et la comparaison n'est pas pour lui déplaire — avant de se fixer aux maîtresses pièces, à ce double *bouquet : Cyrano* et *l'Aiglon*, l'attention s'arrête aux fusées préliminaires, dont les deux plus brillantes furent

la *Princesse lointaine* et la *Samaritaine*. La première est une œuvre de rêve, où le rêve tout au moins se confond avec la réalité, et qui symbolise, dans une affabulation presque mythique, l'immortelle aspiration de l'âme humaine vers la fixité du bonheur toujours convoité, mais qui toujours s'enfuit. Poème de la plus haute distinction, mais qui par son symbolisme même échappe au grand public et ne va guère qu'aux initiés... on y sent comme une influence du Théâtre de Maeterlinck, cette recherche du Mystère, des Arcanes de l'Ame, de ce qui échappe aux prises de la conscience et par là constitue le suprême attrait. Dans toute l'œuvre de M. Rostand, je ne sais rien de plus délicat, de plus poignant, ni qui exprime avec plus d'amertume, sous couleur de rêve, la réalité de la vie, que la dernière étreinte de Mélissinde et de Joffroy Rudel, quand celle-ci, berçant son agonie, répond au poète qui lui dit :

..... Merci, Mélissinde! Combien
Moins heureux, épuisés d'une poursuite vaine
Meurent sans avoir vu leur Princesse lointaine!

MÉLISSINDE

Combien aussi l'ont trop tôt vue, et trop longtemps,
Et ne meurent qu'après les jours désenchantants!

Ah! mieux vaut repartir aussitôt qu'on arrive
Que de te voir faner, nouveauté de la rive!
Mon étreinte est pour toi d'une telle douceur
Parce que l'Etrangère est encor dans la Sœur.
Tu n'auras pas connu cette tristesse grise
De l'Idole avec qui l'on se familiarise :
Je garde du lointain, par lequel je te plus ;
Et tes yeux se fermant pour ne se rouvrir plus,
Tu me verras toujours, sans ombre à ma lumière
Pour la première fois, toujours pour la première!

Non plus que la *Princesse lointaine*, mais pour des raisons différentes, la *Samaritaine* ne pouvait convenir au grand public. Sans doute elle est touchante, elle va profond en notre sensibilité, l'histoire de la Pécheresse qui, par la sincérité de son amour, rachète une vie déréglée, et nous savons tous par cœur l'Évangile qui nous la montre en son immortel vis-à-vis. Les œuvres plastiques collaborent avec les textes pour fixer une attitude légendaire. Mais c'est toujours la même objection. Précisément parce que la figure de Jésus n'est point celle d'un héros d'ici-bas, parce qu'elle revêt un caractère supra-terrestre et divin dans la croyance, ou tout au moins dans les traditions d'une part de l'humanité, nous éprouvons une sorte de gêne à la voir sous les traits précis d'un personnage de théâtre, et les paroles qui tombent de sa bouche, si conformes soient-

elles aux textes sacrés, s'en trouvent altérées et faussées. Objection capitale, dont le génie transcendant d'un Wagner avait merveilleusement senti la portée, quand, hypnotisé lui aussi par ce thème magnifique du rachat par l'amour et par la souffrance, il n'hésita pas à transposer dans son Parsifal, les traits caractéristiques de Jésus, comme il transmuait en Kundry les deux pécheresses assemblées : celle de Magdala et celle de Samarie !

Donc, jusqu'au coup de tonnerre de *Cyrano*, les accents de M. Rostand n'avaient point trouvé leur écho dans l'âme de la foule. Mais avec *Cyrano*, quelle revanche et quel coup d'éclat ! M. Rostand donna bien l'impression du tireur qui vise dans le mille et qui y atteint. De pareils triomphes ne s'expliquent que par un accord, par une sorte d'harmonie préétablie entre le héros du poète et ceux qui vibrent à l'unisson de ce héros ! Ce fut d'une telle rencontre que bénéficia Cyrano. Il y eut échange de fluides et l'étincelle jaillit. Mais quels fluides et quelle étincelle ! On est venu nous dire — que n'a-t-on pas dit pour expliquer ce cas sans précédent ! — « Le Public en a assez du drame réaliste... C'est la renaissance du théâtre en vers... C'est une conquête

décisive pour l'art... » Plaisanterie que tout cela ! Depuis lors, et après le triomphe de *Cyrano*, combien de drames réalistes, peinture de la vie actuelle, ont trouvé un public, fourni une carrière pour le moins honorable ! Combien de drames en vers, par contre, ont échoué lamentablement, d'autant mieux qu'ils s'appliquaient à suivre le sillage du triomphateur ! Et pour ce qui est du point de vue de l'art, tenons-nous, n'est-ce pas ? à ce jugement, si exact et si profond dans son ironie voilée : — « La France, le public français, veux-je dire — si nous exceptons quelques artistes et quelques écrivains — n'est pas artiste, spontanément artiste. Ce public-là est philosophe, moraliste, ingénieur, amateur de récits et d'anecdotes, tout ce que l'on voudra, mais jamais spontanément artiste ».

Sentez-vous la vérité sous la boutade et comment cette phrase donne le coup d'épaule à notre raisonnement ? Philosophe, moraliste, ingénieur... il se peut que d'instinct le Français soit tout cela. Mais bien plus encore que tout cela, il est... militaire, avec les qualités et les défauts inhérents à cette catégorie sociale... fier jusqu'à la vantardise, audacieux jusqu'à la bravade, généreux jusqu'à la folie, et toujours

capable d'un beau geste, pourvu qu'il soit assuré de la galerie. Par quel autre peuple que par des Français pouvait-il être prononcé, le mot fameux de Fontenoy, et qu'est-ce autre chose, je vous le demande, les tirades de Cyrano qu'un perpétuel : « Tirez les premiers, Messieurs les Anglais ? » Or, rien n'étant plus doux à l'homme que de contempler son image, de la voir se réfracter dans une œuvre qui lui sert de miroir, on comprend que durant d'interminables soirées, l'âme collective de deux mille spectateurs ait frissonné aux accents de Cyrano. Mélange de farce, d'héroïsme et de beau langage, avec la note sentimentale en plus et l'amertume d'une passion qui ne trouve pas à se satisfaire... convenez qu'il y avait là une rencontre sans précédent d'éléments décisifs qui devaient collaborer à un succès sans précédent aussi ! M. Rostand donne l'impression d'un homme qui a de l'or plein ses poches et qui peut bien en laisser glisser : il en aura toujours assez Tous les Français virent *Cyrano*, et ceux qui ne purent le voir connurent par le livre l'éloquence de ses élans lyriques. Ce fut un triomphe sans équivalent dans l'histoire de notre théâtre, car je crois bien que la bataille d'*Hernani* elle-

même, plus expressive comme date littéraire, ne pénétra pas si avant dans les couches profondes du public.

Mais j'entends les objections des fanatiques, des amis aveugles dont je parlais plus haut : « Un pareil coup ne se renouvelle pas deux fois... Or, *L'Aiglon* fut un triomphe presque analogue à celui de *Cyrano* ». Tout aussitôt je les arrête et je leur dis : *L'Aiglon* ! mais c'est la suite de *Cyrano* ! Ne nous y trompons point en effet. Malgré le titre, en dépit de la vedette et du prestige d'une interprète illustre, le protagoniste de l'ouvrage, celui sur qui se concentrent les yeux, ce n'est point Franz, duc de Reichstadt, illusion que put nourrir un instant Mme Sarah-Bernhardt ; c'est :

Jean Pierre Séraphin Flambeau, dit le Flambard.

Et ce Flambeau, qu'est-il autre chose qu'un Cyrano qui a fait les guerres de l'Empire... ce que Cyrano eût tant aimé à faire ? L'une après l'autre, relisez les deux œuvres, rapprochez l'accent, la coupe des phrases, la verve des tirades, jusqu'à leurs points de suspension... Il y a identité d'âme entre les deux héros, et cette âme, c'est tout simplement l'âme collective du Français qui se complaît à ces deux grognards, car elle retrouve en eux son his-

toire, parée, embellie, rehaussée par le mouvement lyrique et l'éclat de deux figures fraternelles. Sans doute il s'y ajoute le prestige de la gloire impériale, une gloire sans précédent qui rejaillit sur l'ouvrage, la destinée mélancolique du fils d'un héros ligoté par l'implacable destin... autant d'éléments qui fournissent des contrastes favorables à la progression dramatique. Mais je le répète, et tous ceux-là s'en convaincront qui reprendront successivement les deux œuvres : au-dessus du duc de Reichstadt, personnage trop falot pour être central, il y a Flambeau qui mène l'action, et concentre sur sa personne tous les frémissements de l'auditoire !

Avoir proposé au public les figures les plus propres à susciter son enthousiasme, ce n'est là qu'une moitié du secret de M. Edmond Rostand. Quelques-uns exaltèrent son habileté jusqu'aux nues. Je ne crois pas beaucoup à l'habileté en ces matières, bien plutôt à la rencontre du tempérament avec le sujet qui s'y prête. Combien de fois ai-je marqué qu'il n'y avait pas de *beau sujet* en soi, mais seulement des sujets s'adaptant à la nature de qui les traite ! C'est une rencontre du même ordre qui pour la *forme*, compléta son secret mer-

veilleux; car posséder son métier, quand il s'agit de l'écrivain dramatique, ce n'est pas simplement voir la silhouette de ses personnages, les rapports qui les relient entre eux, la place où chacun devra se mouvoir, d'une façon plus précise la nuance de sensibilité qu'ils représentent... c'est encore être maître de la forme dans laquelle ils s'expriment. Je ne crois pas qu'aucun poète dramatique en ait été plus maître que l'auteur de *Cyrano* et de *L'Aiglon* — là encore il nous faut observer la parfaite concordance entre la nature du poète et les aspirations de son public. On sait le jugement de Henri Heine, qui nous connaissait pour nous avoir préférés à sa patrie même, et qui rend un compte si exact de certains traits de *Cyrano :* « La générosité, une bonté, non seulement généreuse, mais puérile dans le pardon des offenses, forme le trait fondamental du caractère français. Cette vertu vient de leur principal défaut : l'absence de mémoire. Ils n'ont pas besoin de pardonner les offenses : il les ont déjà oubliées ! » Voilà pour expliquer les plus beaux moments d'un théâtre où la gesticulation suit toujours la parole, quand elle ne la précède pas ! Militaire jusqu'au chauvinisme, le Français est rhéteur

plus encore, épris de beaux discours, passionné d'art oratoire : voilà un legs de ses ancêtres et qu'il conserve précieusement. Or, il y a dans l'art dramatique une forme de l'art oratoire, il n'y en a qu'une, véritable transposition, adaptée aux besoins de la scène et cette forme, c'est la *Tirade*.

Quel auteur y réussit mieux et en use plus généreusement que M. Edmond Rostand ? La Tirade, c'est le *bel canto*, c'est l'*air de bravoure* de l'ancien opéra, contre lequel fut dirigée toute la réforme wagnérienne. C'est le morceau à effet, attendu, espéré, escompté, pour lequel se fait dans la salle un silence où l'on « entendrait une fourmi marcher, » suivant l'énergique expression de Saint-Simon. C'est le triomphe du comédien, tout autant sinon plus que celui de l'auteur — motif surérogatoire de succès, puisque l'écrivain dramatique est sous la dépendance de son interprète. La Tirade, c'est enfin le legs suprême du Romantisme, et l'on s'en aperçoit aux pièces de M. Rostand, car dans ses plus fameuses, nous relevons l'accent, la terminologie et jusqu'aux points de suspension par où s'affirme le génie de Victor Hugo. Par exemple, au second acte

de *L'Aiglon*, dans la scène qui précède l'irruption de Flambeau :

Oh ! toi, qui que tu sois, ami, c'est à mains jointes
Que je te remercie, ô soldat inconnu,
Qui je ne sais comment, je ne sais d'où venu
A trouvé le moyen, dans ce bagne où nous sommes,
De repeindre pour moi tous ces petits bons-hom-
[mes !

Et ceci encore, après la déclaration de Flambeau, dans l'apostrophe à Marmont :

..... Dans le livre aux sublimes chapitres,
Majuscules, c'est vous qui composez les titres,
Et c'est sur vous toujours que s'arrêtent les yeux !
Mais les mille petites lettres ce sont eux !
Et vous ne seriez rien sans l'armée humble et noire
Qu'il faut pour composer une page d'Histoire !

Il y a ici filiation certaine, sans désaveu possible, et M. Rostand apparaît bien l'authentique héritier du plus prestigieux jongleur de mots qu'ait connu notre langue. Il aurait vraiment mauvaise grâce à s'en plaindre, puisque cet héritage, c'est sa fortune littéraire. Il a triomphé par la Tirade ; à elle il doit sa célébrité. Ne nous y trompons pas : il est le seul auteur vraiment *populaire* que nous possédions à l'heure présente, et de cette popularité nous tenons un signe certain : comme pour un

opéra fameux, dont les connaisseurs fredonnent, avant de l'entendre, les airs saillants, ainsi les fanatiques de M. Rostand savent par cœur les morceaux de bravoure qui font comme le point culminant de ses pièces.

Voilà donc une situation unique, justifiant surabondamment, aux yeux de qui connaît la nature humaine, des jalousies et des rancunes qui ne trouveraient satisfaction que dans une brusque volte-face de la fortune. Nous ne faisons pas ici de critique historique, et n'avons pas à rechercher si tel personnage de troisième plan qui figure dans *L'Aiglon*, et sert à consolider l'intrigue, pouvait *réellement* se trouver à la cour de Vienne à la date où M. Rostand l'y plaça : ce sont chicanes d'écrivailleurs, de farfouilleurs d'archives, de rats de bibliothèque, trop heureux s'ils prennent en flagrant délit d'erreur un écrivain qui a conquis la célébrité : éternel emploi de Beckmesser, qui marque les fautes et les souligne de sa voix de fausset! Le personnage fait-il bien dans le drame? c'est un motif suffisant pour justifier sa présence. Nous ne faisons pas davantage de critique littéraire, et nous préoccupons assez peu de savoir, si les différentes coteries de poètes qui, d'ailleurs, entre elles,

se jettent l'anathème, trouvent satisfaction à la Poétique de M. Rostand. Il est trop évident que non : le débraillé de sa forme donne prise aux gorges chaudes des Initiés. Il n'est que trop facile de souligner des platitudes, des défaillances, voire même des fautes de goût dans un vers qui, constamment, a l'accent du discours et participe en conséquence des négligences de l'art oratoire. Ce sont faiblesses qui lui sont communes avec Victor Hugo, son vrai générateur dans l'ordre littéraire. Et puis, les points de vue sont-ils les mêmes pour juger la forme d'un poème dramatique et celle d'une pièce brève et isolée ? Hugo nous donne la réponse en présentant d'une main son *Ruy Blas* et de l'autre ses *Contemplations*.

Ce que nous avons voulu ici, c'est tout simplement fixer une silhouette, préciser une attitude, et cette attitude est la plus une, voire la plus uniforme qui se puisse imaginer. Depuis *Cyrano*, M. Rostand répète un geste identique, pour le plus grand succès de son œuvre et la plus grande renommée de ses interprètes. A la différence des écrivains chez qui le dédoublement s'opère, il y chez lui fusion parfaite entre l'*homme* et le *poète :* tous deux, au surplus, se confondent avec ses héros. On

trouve en eux du bretteur, du matamore, — lignée directe de César de Bazan — qui jette à tous un perpétuel défi, ayant pour expressif symbole ce coq gaulois dont il s'apprête à chanter la victoire en le dressant sur ses ergots ! Ce coq, c'est lui-même : je le vois qui hérisse ses plumes au centre de son blason littéraire. Fièrement, il s'apprête au combat. Une fois de plus sera-t-il vainqueur ? Question que se pose le monde des Théâtres, autant dire Tout Paris, et sur laquelle nous serons fixés demain !

## CATULLE MENDÈS

Catulle Mendès vient de disparaître et déjà on nous annonce qu'un Comité s'est constitué pour fixer dans une matière durable les traits de ce poète, que les années s'étaient comme avec peine décidées à flétrir. Ainsi le suprême hommage dont l'admiration des hommes puisse honorer la mémoire d'un de leurs semblables, que deux sur quatre de nos lyriques vraiment immortels mirent un demi-siècle à obtenir, que le quatrième n'a pas encore conquis, on n'hésite pas à le décerner à ce maître-improvisateur... Ce qui caractérise notre temps, c'est une perversion totale du sens de la hiérarchie, une manière de confusion des genres et des hommes, où nul ne garde le rang que lui assigne son vrai mérite, où la puissance des intérêts matériels et la solidarité des coteries collaborent à fausser l'opinion du public en marquant d'une fausse estampille de gloire ceux à qui la simple notoriété était une suffisante récompense. Illusion qui d'ailleurs ne trompe qu'un

instant ! Le seul piédestal authentique de gloire est la solidité de l'œuvre. Que les traits de l'artiste soient fixés en bronze ou en marbre, il importe assez peu, si les feuillets de ses livres se dispersent aux quatre vents de l'oubli ! Inversement, un artisan de rimes, un fabricateur de vers peut, d'une volontaire et insultante indifférence, négliger un Musset dans son jugement sur la poésie française. Le temps se chargera de lui faire une ironique réponse, en oubliant à son tour ses froids et laborieux sonnets, quand les accents et les palpitations du vrai poète trouveront encore leur écho dans le cœur des hommes.

Donc Catulle Mendès apparaîtra dans l'avenir, si toutefois l'avenir s'occupe de lui, comme un maître-improvisateur. Ce fut la seule authentique maîtrise qu'il posséda, mais à un degré stupéfiant ! De l'improvisateur-né, il avait ces deux caractéristiques : *facilité*, *plasticité*. Plasticité : pouvoir de se plier à toutes les influences, de les refléter dans son œuvre, si bien qu'il semble que rien n'en soit effectivement à lui... on en peut chercher la source dans ses origines sémitiques, car presque tous les artistes de sa race ont reproduit, à un degré plus ou moins fort, cette faculté

d'assimilation qui combine les effets empruntés chez les maîtres et tente de s'en faire une personnalité. Catulle Mendès avait un culte qui dominait tous les autres, celui de Victor Hugo, dont il fut, sa vie durant et jusqu'à l'apothéose finale, un des gardes du corps. Mais pour s'incliner devant le dieu auquel son admiration aveugle avait dressé un autel central, il n'en officiait pas moins dans un certain nombre de petites chapelles latérales où la familiarité du pontife savait parfaitement ce qu'elle allait chercher. C'est ainsi, et ainsi seulement, que l'on peut expliquer cette œuvre, d'un caractère si divers et si décousu, où nulle unité n'apparaît, où toutes les tendances se disputent la primauté, où l'*Imprécation*, le *Récit* de la tragédie classique s'opposent à la gesticulation du romantique impénitent qui, toute sa vie, regretta de n'avoir pas assisté à la bataille d'*Hernani*, cette œuvre enfin où il semble que nulle pensée maîtresse et sûre d'elle-même n'ait présidé, mais seulement un conflit de tendances et d'esthétiques qui le tiraillaient en tous sens.

Si nous négligeons un instant les lieux communs et les poncifs débités sur sa tombe

par les délégués des différentes sociétés, en qui les badauds peuvent bien saluer la littérature et la critique, mais où les gens clairvoyants ne discernent qu'un groupe d'intérêts syndiqués, nous percevons nettement cette incohérence et ce débraillé, excusables dans les nombreux livrets destinés au développement musical que ses collaborateurs obtenaient d'une inépuisable fécondité, mais qui constituent la tare irrémédiable de l'auteur ayant cette ambition de s'exprimer tout entier. La seule unité véritable que nous puissions discerner dans l'œuvre de Catulle Mendès, et j'ajouterai : sa seule originalité, c'est celle de l'artiste évocateur de la volupté physique dans le duel des sexes et s'appliquant à traduire ce que l'amour lui doit de fatal et d'irréparable. Ce thème circule à travers toute sa production en y jetant des éclairs qui illuminent les parties les plus lâchées et les plus faibles. Une fois même il faillit lui dicter une œuvre, je veux dire cette *Médée*, dont l'esthétique est périmée, puisqu'elle se modèle exactement sur la tragédie racinienne, mais qui n'en atteint pas moins à la forte émotion et par instant nous la communique. Il s'agit de la grande scène du second acte, où Jason voulant écarter la

vengeance qu'il pressent de Médée, et la détourner de Créuse, la jeune vierge qu'il vient d'épouser, compare le pouvoir de la nouvelle épouse à celui de l'épouse jadis aimée. Il y a là toute une résurrection d'images sous le souffle de la passion, qui produit le plus grand effet dramatique. A quoi faut-il l'attribuer ? L'analyse nous sera ici d'un puissant enseignement. C'est que précisément Catulle Mendès a donné une note qui est bien à lui, qui lui appartient en propre, celle de la *volupté physique*, où son talent évocateur et descriptif excelle et s'est trouvé en accord avec le personnage qu'il nous montre : sa Médée, amante en pleine possession de ses moyens amoureux. Cette fois le fond déborde la forme et s'impose à notre attention. Nous oublions le mensonge de l'alexandrin, la convention de la Tragédie, et nous demeurons en présence de cette situation éternellement humaine et puissamment dépeinte: une femme amoureuse qui, sous l'influence de la description physique des voluptés d'autrefois, sent le désir s'insinuer à nouveau dans ses veines, et s'abandonne aux bras de qui veut éveiller son trouble.

JASON

Devais tu t'en fier au discours d'un vieillard
De qui j'ai caressé la paternelle idée,
Et croire que Créuse effacerait Médée ?
Enfant neuve aux baisers, frêle à fléchir d'un seul,
Elle a de quoi ravir un époux presque aïeul
Qui s'attendrit à des innocences d'inceste.
. . . . . Mais toi ! Mais toi !
Fille du clair mystère et du mystère sombre,
Par ta beauté de jour et par ton charme d'ombre,
Tu fais de la caresse un gouffre horrible et cher
Où Cypris rôde avec une torche d'enfer !
Rappelle toi les nuits de nos hymens farouches,
Les combats de nos flancs et les duels de nos bou-
[ches,
Et nos bras qui faisaient, rudes et doux, le tour,
En l'étreinte de nos deux corps, de tout l'amour.
Et de nos yeux mourants les lassitudes closes...

MÉDÉE

O rage de céder à des voluptés feintes !
Je sais bien qu'il me ment en de vils intérêts,
Et moi-même, à le croire hélas ! je mentirais.
Mais le supplice en est si doux que j'y succombe.

JASON

C'est qu'un dieu t'enveloppe et toute te possède,
Eros, brillant et souple, et fort comme le feu !

MEDÉE

*Ah ! plût aux Dieux que j'eusse à ne vaincre qu'un*
*[Dieu !*
*Celle dont je ne puis triompher, c'est Médée !*

Ces vers sont saisissants et la situation qu'ils commentent produit à la scène le plus grand effet. Nous oublions tout, même la forme conventionnelle de la tragédie, pour l'émotion, profondément humaine et vivante, qui est en eux, dont le secret git en ceci, qu'ils représentent exactement la note personnelle de leur auteur.

Cette note, on la retrouve aussi par éclairs dans sa critique, qui se pliait avec une étonnante souplesse aux exigences modernes, mais aussi pour cette raison même n'était régie par aucune autre doctrine que l'horreur du Vaudeville et du Mélodrame. Et je sens bien que c'est déjà quelque chose, à une époque où nulle conviction ne subsiste et je serais tenté de lui en savoir gré. Il y a là une ligne de démarcation précise entre la littérature et de vagues industries. Je sais aussi ce qu'il y a d'effroyable et de déprimant dans la besogne du journaliste assiégé par les exigences du compte rendu à heure fixe. Quel redoutable entraînement pour un homme qui, par nature, n'est déjà que trop enclin à improviser ! Que Catulle Mendès ait été un improvisateur dans ses articles de journal, nul ne songera à lui en tenir rigueur : ce sont les exigences du métier

qui le veulent. Qu'il l'ait été dans ses livres de critique, voilà qui est plus grave et prouve que nous touchons au fond même de sa nature, car sa vive et souple intelligence se contenta de l'épiderme, sans pénétrer au fond des choses, à l'époque où les rudes exigences de l'actualité n'avaient pas imprimé le pli décisif à sa personnalité. Qu'on relise son *Richard Wagner*, et l'on sentira aussitôt la souplesse en même temps que les limites d'une intelligence, qui ne pénétrait jamais au fond des choses. Celui en qui son intuition d'artiste lui avait révélé, à une époque où il était encore méconnu, un génie de la grande espèce, un héros de l'art, et l'un des plus puissants créateurs qui se soient manifestés parmi les hommes, celui-là même ne lui inspira qu'un livre facile, intelligent sans doute, mais écrit d'une plume courante, sans intuition profonde ni vues d'au-delà. Le jugement décisif, profond, tout à la fois poétique et musical, et qui va plus loin encore que le génie qu'il commente, c'est Baudelaire qui le donne, dans les pages immortelles de son *Tannhæuser et Richard Wagner à Paris ;* c'est encore Edouard Schuré dans le commentaire de son *Drame musical*. Catulle Mendès, lui, ne nous montre guère

que la manière courante d'un wagnérisme récemment initié ! Déplorable facilité d'une nature condamnée à l'assimilation par ses origines et l'entraînement qu'il s'est donné, tout ce qu'il produit lui semble un jeu. Mais aussi rien de ce qu'il fait n'est marqué pour la durée du signe irrécusable et qui ne saurait tromper !

## M. JEAN RICHEPIN

Notre enfance, à tous ou presque tous, fut charmée par l'ingénieux roman de Cervantès et notre imagination ravie par les prodigieuses aventures héroï-comiques de l'admirable Don Quichotte de la Manche, chevalier de la Triste Figure. Mais encore faut-il le dire, tant qu'en nous la réflexion n'eut pas mûri l'esprit, tant que le contact avec la vie réelle n'eut point éveillé le sens des correspondances et des analogies, cet esprit ne fut habile à en retenir qu'une suite d'images pittoresques et fantaisistes, sans lien précis avec la réalité. Du fameux conteur espagnol, il en fut un peu pour nous, toutes proportions gardées cependant puisqu'il ne s'agissait pas d'une œuvre de notre langue, comme de notre grand La Fontaine, dont les merveilleux récits ne composèrent d'abord qu'un pur jeu de mémoire, et dont le sens mystérieux, dont l'*esprit* ne nous apparut qu'à l'heure où la *lettre* avait disparu de cette mémoire même. Etrange anomalie dûe à la routine en matière d'éduca-

tion, qui veut que la part machinale de notre être s'applique à des besognes exigeant la plus subtile entente de l'intellect !

Que M. Jean Richepin ait obéi à des considérations de cet ordre, le jour où il décida de transporter à la scène ce héros légendaire du roman espagnol, il n'en faut point douter, de même qu'il s'abandonne aux suggestions inconscientes d'une nature avant tout éprise de truculence et de pittoresque, pour qui la psychologie humaine se réduit à quelques gesticulations énergiques. Si je ne craignais d'être taxé d'irrévérence, je dirais que le parallélisme est saisissant entre l'auteur et ce héros qu'il entreprit de faire sien par adoption ou par adaptation dramatique. S'y prêtait-il ? Je ne le crois pas, ou mieux je suis convaincu du contraire. Un pareil sujet paraît plein de dangers, plein de chausse-trapes, où l'on doit glisser et tomber : il n'est que dangers et chausse-trapes et c'est seulement une étrange incompréhension du genre dramatique et de ses lois qui peut induire un auteur à vaillamment affronter des difficultés insurmontables. Danger d'abord du personnage *connu*, archi-connu, qu'il soit historique ou légendaire peu importe. Lorsqu'une figure

mythique a atteint au degré de célébrité mondiale que représente pour nous le héros de Cervantès, il est aussi impossible d'y toucher, de modifier en quoi que ce soit l'attitude que lui imprima son créateur, que si elle était arrêtée par l'histoire. Les gestes et les aventures de Don Quichotte sont pour nous aussi fixés, aussi inchangeables que ceux du plus réel, du plus historique des héros. Et la première conséquence, la plus déplorable pour l'effet au théâtre, c'est que tout est certain, tout est attendu de ce qu'il va faire... c'est que l'*imprévu*, principal condiment de l'intérêt dramatique, est radicalement absent : Ne sait-on pas qu'à tel tableau succèdera tel autre, à tel geste, telle attitude, et si les huit tableaux du *Don Quichotte* de M. Richepin apparaissent comme un kaléidoscope incomplet, c'est qu'en fait nulle action dramatique ne les saurait en glober tous, et qu'il faudrait trois soirées au moins pour nous en donner un résumé exact. La seconde conséquence, et qui s'impose à notre esprit aussitôt après, c'est que le vice inhérent à toutes les œuvres tirées de romans atteint son maximum ici : chaque tableau revêt le caractère précis d'*illustration*, et l'on sait qu'en matière d'illustration, le talent du

décorateur, si grand soit-il, n'équivaudra jamais à celui du dessinateur.

Mais il est une autre raison encore, plus profonde, plus *intérieure*, qui eût dû détourner M. Richepin de faire du Don Quichotte de Cervantès un héros de théâtre, et qui n'eût point manqué de le frapper, si M. Richepin n'était précisément le plus *extérieur* des écrivains et des poètes. On se rappelle ce mot profond sur Victor Hugo : « M. Victor Hugo est un poète *sculptural*, qui a l'œil fermé à la *spiritualité* ». Pareillement dirons nous de M. Richepin : M. Richepin est un bon poète pittoresque, pour qui les mouvements de l'âme n'ont aucune existence réelle, ou du moins aucune qui soit distincte de la gesticulation qu'il leur prête... Si tel n'était point le poète des *Blasphèmes*, il eût senti d'instinct, sans même raisonner — car le raisonnement n'a rien à voir dans ce que l'intuition suffit à préciser — que Don Quichotte était le plus *anti-dramatique* des personnages, et que vouloir s'attaquer à lui pour le plier aux exigences de la scène, c'était plus qu'une gageure, un véritable tour de force, pour lequel il faudrait des muscles plus énergiques encore que les siens. Le Drame n'existe que grâce à la réu-

nion de ces deux éléments combinés : *action* et *progression*. L'action fait le personnage vivant, intéressant pour le spectateur, et la progression marque les successives étapes, les différenciations de la vie qui s'agite sous nos yeux. Dans Hamlet lui même, le plus analyste et le plus raisonneur des personnages dramatiques modelés par la main du génie, il y a peu d'action, mais en revanche une réelle progression. Or, s'il est vrai de dire que Don Quichotte *agit*, puisque tout héros d'aventure agit et que Don Quichotte est le type achevé du héros d'aventure, il est non moins exact d'ajouter qu'il ne *progresse* en aucune façon : tel il apparaît au début, face à face avec ses livres de chevalerie, et jusqu'aux genoux du Ventero qui l'arme chevalier, tel il reste jusqu'à son dernier soupir, figé dans la même attitude et esquissant le même geste : c'est une magnifique silhouette, mais qui, à nulle heure de sa vie, ne modifie sa ligne. Voilà ce que M. Richepin n'a pas senti, parce qu'il n'a vu en lui justement qu'une silhouette, une attitude qui convenait à son tempérament propre... voilà ce que le moins doué des dramaturges eût aussitôt compris, si peu qu'il eût le sens d'un dé-

veloppement intérieur. Il ne saurait y avoir progression dramatique là où il n'y a pas évolution d'âme. Don Quichote est un personnage de féerie, de pièce à spectacle. Il ne saurait être un personnage de drame, au sens supérieur où nous entendons le mot.

Comment M. Jean Richepin a-t-il lutté contre des difficultés aussi manifestes, contre des empêchements dont le premier caractère est de paraître insurmontables ? Précisément par l'emploi, poussé jusqu'à l'abus, de ses propres dons de poète, qu'il substitue de vive force à ceux de dramaturge ; et ce sont, vous les connaissez assez, le *pittoresque* et la *rétho rique*. Le pittoresque d'abord : assurément le personnage y prête... il ne prête même qu'à cela, et si nous l'imaginons doué d'une silhouette aussi aiguë, aussi caractérisée, ce n'est pas seulement parce que les plus grands illustrateurs l'ont esquissée, c'est que le génie de son créateur sut l'imposer à notre imagination. Pittoresques avant tout sont les aventures que Cervantès nous décrit, depuis la naissance jusqu'à la mort de son héros. Pittoresques aussi et exclusivement, les scènes que M. Jean Richepin retient pour son drame, contraint qu'il est de se limiter et de choisir

parmi le nombre de celles que Cervantès lui propose. Mais puisqu'il s'agit d'*illustration*, rappelons-nous le raisonnement que tenait à cet égard Flaubert, en subtil et profond artiste qu'il était. Systématiquement, non moins qu'énergiquement, il s'opposait à l'illustration de ce qu'il avait rêvé et décrit par la plume, car il estimait avec raison que tout rêve fixé est une limitation, un amoindrissement de celui que fait éclore dans le cerveau du lecteur la maîtrise de l'écrivain. Nous avons vérifié à la représentation l'exactitude de cette doctrine. M Richepin, et la Comédie-Française avec lui, ont beau entourer de toute l'exactitude possible la résurrection des scènes les plus fameuses du *Don Quichotte*, ils ne dépassent point, que dis-je !... ils n'atteignent point la vivacité des images que suscite en nous la lecture du roman de Cervantès.

Si l'illustration, loin de grandir, diminue trop souvent l'image que la lecture avait déposée en nous, la réthorique l'altère, en lui imposant une déformation qui ira contre sa signification primitive, et cela, c'est le plus grave reproche que, du point de vue littéraire, on puisse adresser à M. Jean Richepin. Je n'en veux citer que deux exemples, qui

apparaîtront bien significatifs. Dans la fameuse scène des *Galériens du Roi*, lorsque notre hidalgo a fait tomber les chaînes des malheureux et leur a rendu la liberté, il prononce, après coup, des paroles qui ne sont ni du Cervantès, ni même du Richepin, mais bien du Cervantès revu, révisé par Tolstoï, auquel M. Richepin sert de truchement. Le poète croit agrandir, moderniser l'impression, que sais je ? en mettant dans la bouche de Don Quichotte des paroles que jamais, non jamais il n'eût prononcées ; bien au contraire il la diminue, tout en forçant l'applaudissement, parce que les phrases sonores et la puissance verbale produisent toujours un effet certain au théâtre, et que l'esprit critique qui les juge n'intervient jamais qu'après coup, quand le réflexe a produit son effet. Autre exemple, plus significatif encore : Dans la scène finale, non moins fameuse : la *Mort de Don Quichotte*, à l'heure où le chevalier est étendu sans connaissance sur son lit de souffrances, nous voyons tous ceux qui l'entourent, et Sancho, et sa nièce, et le curé et la gouvernante, plongés dans une irréparable douleur. Et cela fait bien dramatiquement, parce que cela donne au tableau son unité d'accent, par-

ce que cela permet aux personnages de philosopher sur la grandeur d'âme du mourant, parce que, enfin, la douleur et la mort sont les deux principaux ressorts de toute action dramatique. Cependant reportons-nous à la pensée du maître, au texte même de Cervantès. Nous y lisons ceci : — « Sur ce il signa et cacheta le testament ; puis atteint d'une défaillance, il s'étendit tout de son long dans le lit. Les assistants, troublés, s'empressèrent de lui porter secours ; et pendant les trois jours qu'il vécut encore, après avoir fait ses dispositions, il s'évanouissait à toute heure. La maison était sens dessus dessous : mais nonobstant, la nièce mangeait d'assez bon appétit, la gouvernante portait des santés, et Sancho prenait ses ébats : car *hériter de quelque chose suffit pour effacer ou pour adoucir dans le cœur du légataire le sentiment de la peine que devrait lui laisser la perte du défunt.* » — Ah ! que cela est autrement profond, autrement vrai et empreint de saine philosophie que les lamentations de la famille assemblée ! Et combien nous y sentons un accent sincère, non seulement parce que c'est éternellement vrai, mais parce que c'est la note même du génie de Cervantès. Mais voilà, cela n'eût été

d'aucun effet dramatique, cela n'eût fourni aucun beau geste, aucune tirade, et ce qu'il faut avant tout au théâtre, surtout dans un drame héroï-comique traité par M. Richepin, ce sont des effets tels que la salle en demeure impressionnée. Le procédé est gros, mais il est sûr. On s'en aperçoit mieux encore quand le héros, dans un effort suprême, se dresse sur sa couche et tire la philosophie de la pièce en parlant des *germes* qu'il a déposés, et des *semences* qui lèveront pour l'Humanité. Convention et fausseté de l'art dramatique, quand il est aux mains d'un poète pittoresque et exclusivement pittoresque comme M. Richepin, ce sont là de tes coups ! Le poète des *Blasphèmes* n'est-il pas, à parler franc, l'homme du monde le moins fait pour comprendre par le dedans l'âme intime d'une époque et pour la traduire par des moyens dramatiques qui soient autres que des effets de mélodrame et une gesticulation de théâtre !

Ces critiques, qui touchent au fond même de l'œuvre et à sa conception première, n'entament en rien la valeur de certains détails d'exécution et laissent subsister intacte cette verve particulière dans l'accent, ce lyrisme endiablé, truculent et toujours pittoresque, qui

est comme la signature de M. Jean Richepin et lui composa en poésie une physionomie à part. Cette puissance verbale qui l'incite aux pires erreurs dans la composition du personnage — car en réalité il n'en est qu'un dans cette pièce, Sancho n'ayant guère d'importance — très souvent le sert heureusement dans l'exécution du détail : on y retrouve le Richepin bien connu des débuts, celui que Barbey d'Aurevilly saluait jadis d'un éloge enthousiaste, un peu inattendu sous la plume de cet écrivain. Mais ces qualités de poète sont impuissantes à créer l'auteur dramatique, celui qui fait vivre des personnages et nous donne aussi bien l'illusion de la vie.

# LE THÉATRE D'AMOUR

# Le Théâtre d'Amour

---

## M. DE PORTO-RICHE

Il y a juste seize ans que la pièce de M. de Porto-Riche *Amoureuse* fut représentée pour la première fois, on se rappelle avec quel succès. Cette forme particulière, et toute nouvelle alors, du théâtre psychologique, avait vivement impressionné les spectateurs et les critiques du temps, non seulement les critiques d'avant-garde, ceux qui sont à l'affût de toute nouveauté et qui quêtent l'inédit, mais les plus conservateurs, les plus routiniers, un Sarcey par exemple, lequel avait déclaré, dans un feuilleton lyrique, que la grande scène de la fin du second acte était égale en beauté aux plus fortes choses du théâtre moderne : il prenait ses éléments de comparaison dans le théâtre de Dumas fils et

d'Augier. Le succès était venu confirmer les prévisions du critique du *Temps*, succès immédiat, puis avec deux reprises successives, qui s'échelonnèrent à plusieurs années de distance. Il était donc tout indiqué que la Comédie-Française songeât à inscrire à son répertoire un ouvrage signé du nom de M. de Porto-Riche, comme le témoignage d'un des plus sincères efforts qui aient été tentés dans l'ordre du drame psychologique.

Seize années... c'est déjà un long intervalle de temps, surtout pour les œuvres de théâtre qui vieillisent plus rapidement que les autres formes de l'art : on se rappelle l'épreuve tentée avec certaines pièces de Dumas fils et le résultat qui s'ensuivit : nous l'avons constaté nous-même. Quel accueil le public ds 1908 allait-il faire à un ouvrage, qui avait été applaudi avec un tel enthousiasme par le public de 1892 ? La curiosité était vive et l'étonnement ne fut pas moindre, car, à cette pièce, qui avait soulevé un enthousiasme sans doute exagéré à son apparition, il oppose, comme s'il voulait rétablir l'équilibre, une froideur qui n'est pas éloignée d'être injuste, mais qui a ses raisons, sur lesquelles il peut être intéressant d'arrêter son attention. Des ouvrages plus forts

qu'*Amoureuse*, qui s'effondrèrent à l'origine et plus tard reçurent la consécration d'une gloire durable, portaient en eux mêmes les causes profondes de leur premier insuccès : dans le cas particulier de la pièce de M. de Porto-Riche, je vois la combinaison de deux ordres de causes, toutes deux extérieures à l'ouvrage, et qui tiennent, d'une part, aux modifications qui se sont faites dans le goût du public, de l'autre à l'interprétation, qui apparaît le plus grave des éléments déformateurs.

Vous vous rappelez la donnée de ce drame intime, d'une élémentaire simplicité — ce qu'on ne saurait lui reprocher — et qui repose tout sur le malentendu de deux âmes unies par le destin. Ces deux époux ont tous les motifs *extérieurs* de s'entendre merveilleusement — situation, fortune — mais le plus grave de tous les motifs *intérieurs* pour faire mauvais ménage : une façon différente de comprendre la vie et l'amour. Tandis que le mari envisage le mariage comme un *état de raison*, où le sentiment s'apaise peu à peu avec les années pour faire place à je ne sais quoi de reposant et de calme, la femme continue d'y voir un *état de passion*, où l'exaltation du cœur et des sens

rebondit à chaque obstacle, et comme Antée touchant du pied le sol, y doit reprendre de nouvelles forces. Pour l'une, il semble qu'elle veuille par sa vie donner un démenti au mot fameux dicté par l'expérience des siècles. « Il est de bons mariages; il n'en est pas de délicieux, » cependant que l'autre est convaincu de cette idée : « La possession éteint la passion. » Une perpétuelle lune de miel, sans déclin et sans quartiers ; c'est ainsi que la jeune épouse l'*Amoureuse* de M. de Porto-Riche, a conçu la vie et chaque heure consacrée au travail par son mari lui semble comme une caresse volée, une espèce d'infidélité morale qui suscite ses récriminations et lui fait verser des pleurs. Tel est le malentendu sur lequel repose le conflit dramatique. et l'on imagine qu'il peut être suffisant à créer les pires troubles de l'âme : d'un tel point de vue la pièce est construite avec une simplicité et une sobriété, qu'on avait justement admirées autrefois et qui avaient permis des rapprochements peut-être trop élogieux pour M. de Porto-Riche. C'est cette sobriété, cette simplicité qui jadis avaient fait le succès de l'ouvrage en 1892. En 1908, elles allaient être les causes déterminantes du froid accueil qu'on lui réservait.

Les tendances se modifient avec les années... et le goût du public se transforme sous l'influence de ces éducateurs, bons ou mauvais, que deviennent les écrivains dramatiques qui agissent sur lui. Et je ne prétends certes pas que le goût actuel soit meilleur que celui de 1892. Je serais plutôt d'un avis opposé. Mais il faut bien constater ce qui est, tout en le déplorant. Les spectateurs, fussent-ils ceux de la Comédie-Française, ont une tendance de plus en plus marquée à ne plus se satisfaire d'un théâtre où les seuls mouvements de l'âme sont en cause, où *il n'arrive rien* d'extérieur aux personnages, où le seul intérêt est dans les conflits intérieurs qu'ils se représentent malaisément. Faut-il préciser les causes de cette transformation ? Le théâtre violent, brutaliste, et tout en *effets*, des Coolus, des Bernstein, n'a pas peu contribué à une évolution, qui s'accomplit aux dépens de la vérité dramatique, tout autant que de l'art littéraire, si bien que les nuances les plus subtiles de M. de Porto-Riche apparaissent maintenant insuffisantes et presque incompréhensibles à des spectateurs modelés par un tout autre idéal — si toutefois le mot : *Idéal* peut convenir, quand il s'agit de tels écrivains. Comme une oreille habituée aux

sons les plus violents ne perçoit plus la subtilité des nuances que traduit une flûte ou un hautbois, un goût déformé par cette perpétuelle tension dramatique que créent les situations chères à MM. Bernstein et consorts, trouve quelque fadeur aux déductions psychologiques, si habilement nuancées qu'elles soient, dont se compose une pièce comme *Amoureuse*. Il en vient à ne plus même apprécier ce qu'il y a de fin, de subtil, et, pour tout dire, de *littéraire*, dans un dialogue, qui, voici seize années, faisait les délices des lettrés. Cela, c'est le côté *art pur*, sur lequel nous nous expliquions un jour par contraste en disant du théâtre de M. Bernstein que c'était un défi à l'art, parce que les préoccupations de technique, de métier, de cuisine dramatique, y étaient tellement prépondérantes, le souci de l'effet immédiat à produire tellement absorbant, que la valeur littéraire, la forme se trouvait réduite au minimum. Le théâtre de M. Bernstein a pour l'instant son maximum d'action sur le public, qui d'ailleurs s'y trouvait préparé par une multitude de causes qu'il serait trop long de déduire ici. Le théâtre de M. de Porto-Riche obtient son minimum d'effet : il n'y faut voir qu'un jeu de bascule qui est dans

la logique des choses, tout à fait indépendant de la valeur intrinsèque de l'œuvre. M. de Porto-Riche en pourra concevoir un légitime chagrin. Il devra s'en consoler, si le raisonnement peut quelque chose en ces sortes d'aventures, et se dire que M. Bernstein aura lui aussi son tour beaucoup pius vite sans doute qu'il ne l'imagine lui-même.

J'aurai précisé la seconde cause d'insuccès, extérieure à l'œuvre, en disant que cette reprise d'*Amoureuse* fut desservie par l'interprétation de M. Grand, qui joue le rôle du mari, et qui est surmené par le travail excessif qu'on lui impose à la Comédie, surmené au point de ne pas savoir *matériellement* son rôle, n'a pas pris la peine d'en étudier la portée. Il aurait pu, il aurait dû mettre en valeur, par un jeu plus mesuré, plus réfléchi, les tortures morales du savant, de l'homme de pensée, qui voit son effort cérébral atteint, compromis, par les exigences d'une épouse inlassable; ainsi aurions-nous touché du doigt cette vérité que les *intellectuels* sont de médiocres *sexuels;* nous y atteignons par le raisonnement, mais cela ne suffit pas au théâtre, où la suggestion de l'idée doit être immédiate. M^lle^ Lecomte elle-même, de qui nous avons, à mainte reprise, vanté les

qualités d'intelligence et de finesse, a joué de façon trop extérieure un rôle qui eût demandé, pour sortir son plein effet, moins de mines et d'intentions soulignées : elle en a fait une sorte de petite Messaline conjugale, qui évoque à tout instant des images de canapé, et, par là, semble plus jalouse des caresses de son mari que de son véritable amour Surprises et miracles de l'interprétation, qui jamais pourra préciser la mesure exacte où vous préparez le triomphe ou l'insuccès de ceux qui sont bien contraints d'accepter votre servitude ?

## M. JULES LEMAITRE

Voici donc M. Jules Lemaître rentré dans la littérature, et dans la littérature dramatique, dernière forme de ses prédilections — car, à force de juger des pièces, il avait, comme tant d'autres, souhaité d'en écrire, et d'être jugé à son tour. Nouvel avatar de cet esprit avant tout curieux, espérons que ce sera l'étape décisive, celle sur laquelle on ne revient pas, et que ce transfuge de la politique ne nous reparaîtra plus sous les traits du transfuge littéraire. En notre beau pays de France, celui que M. Lemaître aime tant, les écrivains, j'entends les vrais, ceux qui ont dans le sang le virus qui ne s'élimine pas davantage hélas ! que les plus actifs de notre physiologie, les écrivains, disons-nous, sont rarement heureux dans le domaine de l'action, plus propice, il faut bien le reconnaître, à ceux qui, dès l'abord et sans faux-fuyant, envisagèrent la Littérature comme un *moyen*, non comme un *but*. L'exemple d'un autre écrivain-né, M. Maurice Barrès, a-t il été pour quelque chose dans les décisions de

M. Jules Lemaître ? Enseignement précieux à coup sûr, et fait pour induire à réflexion, celui de cet *énergique*, qui, après avoir *théoriquement* divisé son existence en deux parts, fait *pratiquement* retour à l'unité, et semble bien cette fois vouloir s'y tenir. Il est évident que l'auteur des *Contemporains* a longuement réfléchi à ces choses, et que s'il n'a pas aussi nettement pris parti dans le sens de son confrère plus jeune, cela tient d'abord à ce qu'il se trouvait engagé plus à fond dans la lutte, mais cela tient aussi aux exigences de sa nature, plus souple, plus indécise, plus fuyante, Le retour de M. Jules Lemaître semble d'ailleurs d'une sincérité, d'une spontanéité parfaite, si nous en croyons les confidences faites à ceux qui l'interrogèrent. Il s'est dépeint lui-même avec complaisance sous les traits de l'écrivain heureux, heureux de retrouver son papier et sa plume, non pas la plume du polémiste, qui rédigeait l'article quotidien, besogne fastidieuse, écœurante, bien faite pour dégoûter un artiste, mais sa bonne plume d'auteur dramatique, ayant tout loisir de penser et de vivre avec sa pensée. Ce sont là promesses formelles, engagements auxquels M Jules Lemaître ne voudra pas se soustraire,

et puisque sept ou huit années de politique active lui ont prouvé qu'il y a de graves difficultés à prétendre agir et produire en même temps, espérons que cette preuve lui sera acquise une fois pour toutes, et qu'il demeurera fidèle au culte qu'il n'eût dû jamais délaisser.

Une idée intéressante présida à la conception de cette *Massière,* idée qui pourrait tenir en cette formule : *l'automne d'un homme*, si le titre n'était déjà connu et même célèbre sous une autre forme... L'automne de la femme, c'est un sujet qui fut mille fois traité, presque banal à force d'avoir servi de thème aux développements des romanciers et des dramaturges, et qui, certes, a trouvé des commentateurs plus forts que celui qui sut condenser cette idée dans un titre. Tout récemment encore M. Henry Bataille nous en donnait une interprétation dramatique, car, qu'est-ce autre chose, cette *Maman Colibri*, qu'une interprétation ardente, passionnée, et même un peu trop sensuelle pour notre goût, de l'automnal amour. Tous, qui que nous soyons, écrivains, artistes, ou simples observateurs, pour peu que nous ayons cette faculté d'être émus par les contacts de la vie,

nous avons sympathisé, non plus seulement au théâtre, mais dans l'existence réelle, avec ce dur passage chez la femme, où il lui faut envisager non plus sa double mission ici-bas, celle d'amante et de mère, mais cette dernière seule, en y restreignant ses ambitions : c'est là l'automne de la femme, avec ses mélancolies, ses tristesses désespérées, parfois avec l'ultime passion où elle concentre sa dernière flamme, et dont elle peut mourir. Mais parce que le rôle de la femme est plus particulièrement d'*aimer*, parce que privée de ses facultés sensibles et de sa puissance d'attachement, elle nous apparaît à vrai dire comme un corps sans âme, comme une inexistence ; parce que l'homme peut avoir d'autres ambitions sur terre, d'autres moyens d'oublier qu'il a un cœur, et des compensations à ce qu'il perd lorsque l'âge est venu d'y renoncer ; parce qu'il a plus proprement un cerveau et les facultés qui s'y rattachent, il ne s'en suit pas nécessairement qu'il ne doive pas souffrir par là, et que le *passage* ne puisse, comme pour la femme, être un vigoureux ressort d'intérêt romanesque ou dramatique. *L'automne de l'homme*, il faut bien le dire, peut être aussi douloureux, aussi poignant que l'automne de

la femme ; c'est assez pour cela de lui prêter une âme passionnée, sensuelle ou sentimentale, ou les deux à la fois. L'heure enfin venue où l'âge lui commande de renoncer à l'amour, ce que Balzac appelait si durement *dételer*, aux approches de la cinquantaine, j'imagine, si c'est un sensuel, il risque des aventures où sa santé physique et sa vie se trouvent engagées ; si c'est un sentimental, il en risque d'autres où sa santé morale, la santé de l'âme, non moins précieuse que celle du corps, court les plus grands dangers, et menace de lui faire perdre cet équilibre des facultés, cet harmonieux accord entre elles, par où seulement nous atteignons au bonheur !

Tel est donc le sujet de M. Jules Lemaître, le conflit intérieur qu'il a porté à la scène et qui est bien fait pour intéresser, pour retenir un observateur. On pourra regretter seulement qu'il n'ait pas mis, dans la façon de le traiter, plus de poignant, plus de dramatique, qu'il n'en ait pas dégagé tout ce qui s'y trouvait en puissance, bref qu'il en ait *abaissé le ton*, et cela par une inéluctable nécessité de son tempérament gaulois, de sa bonne humeur, de son optimisme — optimiste d'imagination, lui le pessimiste des réalités !... —

Ah ! que voilà donc un contraste curieux, et qui prouve que l'on n'échappe pas aux exigences de sa nature. Ce sujet qui eût pu être riche en conflits tragiques, tend perpétuellement à s'évader vers le *pittoresque*, et se termine le mieux du monde!

Le peintre Marèze, le héros de M. Jules Lemaître, appartient au type *sentimental* que tout à l'heure nous distinguions avec soin du sensuel, dans la recherche de l'amour. Il touche bien à son automne, et même il y est en plein, puisque l'auteur lui attribue cinquante-cinq ans — une des erreurs de l'interprète, M. Guitry, est même de forcer cet âge et de se donner, par la lourdeur de l'allure, l'apparence d'un homme de soixante-deux ou soixante-quatre ans... mal conservé — ce qui serait non plus l'automne, mais le début de l'hiver. Après une jeunesse fière, indépendante, tout emplie de travail solitaire, il a atteint la célébrité, une situation comme peintre — car non seulement il est célèbre, mais il vend, et l'on sait de reste que les deux propositions ne sont pas toujours corrélatives. — Il ne lui manque plus que la consécration des honneurs, les titres officiels... l'Institut... Après quelque résistance, cet in-

dépendant de jadis tout doucement incline à la désirer : il y songe, sans en trop parler. Mais comment lui en vouloir, si l'on réfléchit que le grand Delacroix lui-même, aux approches de la cinquantaine et pour décrocher l'habit vert, écrivit des lettres d'une insigne platitude, à tel peintre de l'Institut, parfaitement obscur et sans talent, dont il ne pouvait que mépriser la manière ! Cette ambition-là c'est un phénomène *climatérique*, manifestation *d'automne* à coup sûr, une *diathèse* inévitable dont il est bien permis que Marèze soit touché, puisque Delacroix n'y échappa pas.

Tel est donc en ses lignes essentielles l'état civil de Marèze, que nous aurons complet, si nous ajoutons que Marèze a une femme, compagne dévouée, mais un peu absorbante, qui continue de l'aimer comme au premier jour, et un fils dans toute l'ardeur de sa fougue juvénile et de son intransigeance d'artiste Marèze n'est pas seulement peintre ; il est aussi professeur et, comme tel, il corrige les esquisses d'un atelier de jeunes filles. Dans cet atelier, son regard s'est arrêté plus particulièrement sur Juliette Dupuy, la Massière — on appelle *Massière*, en argot d'atelier,

celle qui, par l'âge et par l'acquit, a pris autorité sur les autres élèves. Cette Juliette l'a frappé par son intelligence, par son talent, mais surtout par ses qualités morales, par le courage avec lequel elle travaille pour faire vivre sa vieille mère et son frère. Une sorte d'intimité s'est établie entre eux, intimité qui n'exclut pas un respect réciproque, mais où s'affirme une nuance de tendresse. Juliette éprouve pour Marèze de la reconnaissance, à cause des mille attentions délicates qu'il lui témoigne, des services qu'il lui rend ; de l'admiration aussi pour son talent, et de ces deux sentiments combinés se dégage un troisième qui n'est certes pas de l'amour, mais quelque chose de plus que l'amitié. Marèze a cinquante-cinq ans, nous l'avons dit, et Juliette vingt-cinq... Mais seuls les gens à courte vue souriront et traiteront d'invraisemblable cette nuance d'un sentiment dont nous avons observé dans la vie plus d'un exemple réel. Quant au peintre, il ressent pour la jeune fille une affection quasi paternelle, et certes il ne la toucherait pas du bout du doigt ; mais il fait songer à ces pères qui ne redoutent rien tant que le mariage de leur fille et qui frémissent à la pensée qu'un homme la pourra serrer

dans ses bras. Elle est pour lui la petite fleur bleue du poète allemand, le rayon de soleil qui réchauffe son automne.

Marèze voit la jeune fille, non seulement à l'atelier, mais aussi chez lui, où elle vient faire corriger ses esquisses et les esquisses de ses élèves. Au foyer domestique, le sentiment du peintre va rencontrer deux ennemis : la jalousie de la femme et la jeunesse du fils, Mme Marèze a deviné en Juliette, avec son sûr instinct, la plus dangereuse des rivales, celle qui prend le cœur et qui le garde : elle ne se résigne donc pas à la supporter, et profitant un jour de l'absence de son mari, lui fait une scène qui l'oblige à quitter la place, non sans que le fils, Jacques Marèze, soit intervenu pour calmer sa mère et protéger la jeune fille. De cette intervention soudaine et de cet échange de regards, vous devinez ce qui a pu naître ; un brusque sentiment de sympathie dans le cœur de Jacques, sentiment qui prendra force et consistance à la fréquenter davantage, et qui ne sera pas long à devenir de l'amour.

Jacques Marèze devient donc amoureux de Juliette, sans lui rien avouer pourtant. Il n'a plus qu'un désir, l'épouser, et il se confesse à

sa mère qui repousse loin d'elle ce projet, puis à son père — et je n'ai pas besoin d'ajouter qu'ici s'affirme le conflit dramatique par la rivalité des deux hommes et l'obligation pour Marèze de découvrir ses vrais sentiments. C'était ici la *scène à faire*, et toute l'œuvre est conçue en effet en vue de cette scène. Mais si l'on peut accepter sans réserves la façon dont M. Jules Lemaître nous y amène, on pourra discuter la manière dont il la traite. Situation délicate à coup sûr, plus que délicate, assez nouvelle d'ailleurs au théâtre, cette rivalité d'un père et d'un fils, M. Jules Lemaître la résout brutalement, *à découvert* si je puis dire : Marèze éclate, crie tout haut ses vrais sentiments, déclare le mariage impossible, et dans un mouvement d'emportement qui appartient au plus impulsif des hommes, va jusqu'à menacer son fils, s'il persiste dans son intention. Eh bien, voilà, ce semble, la plus grave critique qu'on puisse faire ; une telle solution n'est point vraisemblable, dans le monde où M. Jules Lemaître nous a placés : la *vie* ne nous donnerait pas cela. Je ne crois pas qu'un père, rival de son fils, d'un fils qu'il adore d'ailleurs, et quand bien même son amour serait plus intense encore pour la femme qui les

sépare que celui de Maréze pour Juliette, je ne crois pas, dis-je, qu'un père découvrirait aussi brutalement le fond de son âme devant son fils et sa femme assemblés : une sorte de pudeur intime, je ne sais quelle honte, le retiendraient d'avouer ainsi des sentiments qui le diminuent tout à la fois vis-à-vis de son fils et vis-à-vis de sa femme ; peut-être poursuivrait-il un but identique à celui de Marèze, empêcher le mariage de ce fils, mais n'en doutons pas, il emploierait des moyens plus dissimulés.., ce qui prouve une fois de plus — et combien de fois déjà ne l'avons-nous pas vérifié ! — qu'un ressort dramatique trop tendu aboutit presque nécessairement au démenti d'une loi psychologique, ou tout au moins à l'exagération d'une donnée qui, en elle-même, était fort acceptable.

Il semble bien que M. Jules Lemaître ait été effrayé de son troisième acte, car le quatrième arrange tout avec une singulière aisance : Mme Marèze, qui tout d'abord était aussi opposée que Marèze au mariage de Jacques, y donne la main dès qu'elle y voit un moyen de sauver la situation ; Juliette y consent de grand cœur, et Marèze lui-même, l'impulsif, l'impétueux, après s'être laissé raisonner par

sa femme, met l'une dans l'autre la main des deux jeunes gens : il est vrai que c'est au moment précis où on vient lui annoncer sa nomination à l'Institut, et que les honneurs sont parfois un baume souverain pour panser une blessure d'amour, surtout quand cette blessure intéresse un cœur de cinquante-cinq ans.

## M. HENRI LAVEDAN

Vous souvient-il d'avoir retrouvé, quelques années après une dernière rencontre, un visage qui vous était familier et dans l'intimité duquel vous aviez autrefois vécu ? Quelle surprise chez vous, quelle transformation en lui ! Jadis, vous aviez quitté des traits malicieux, rieurs, et même légèrement sardoniques... Voici maintenant une physionomie grave et qui semble marquée de toutes les empreintes de la vie ? Que les années aient souligné les rides, mêlé tant de fils d'argent au noir de la chevelure, c'est une assez banale aventure où le quotidien de l'existence depuis longtemps nous accoutuma. Mais que l'expression même et la signifiication morale se trouvent à ce point transformées, qu'il y ait dans cette figure comme l'apparence d'un autre homme, c'est le vrai miracle, d'où nous cherchons à dégager des conséquences sur l'évolution de la vie morale !

Ne voyez dans cette comparaison qu'une manière de symbole tout physique par où je

m'applique à caractériser la physionomie littéraire de M. Henri Lavedan. Et je précise en poursuivant mon image. Je suppose un lecteur qui en serait resté à ses premiers ouvrages, ceux qui assurèrent sa fortune sur les scènes du boulevard, qui n'aurait plus entendu parler de lui, isolé de la vie parisienne durant une longue période, et à qui l'on remettrait, en prenant soin d'effacer le nom du signataire, ces deux pièces, ou l'une seulement, de sa maturité : Le *Marquis de Priola*, et le *Duel*... Pourrait-il, par un indice quelconque, établir la parenté qui les rattache à de premières et trop discutables productions ? J'ose affirmer que non et, pourtant, il n'en faut pas douter, car sa page de garde en fait foi ; l'auteur du *Duel* et celui du *Vieux Murcheur* se confondent en une même et identique personnalité. Mais j'entends l'objection : N'est-ce pas la même plume qui composa les *Dialogues philosophiques*, l'*Eau de Jouvence* et l'*Abbesse de Jouarre ?* Ce sont volte-face pareilles et dont on pourrait dire qu'elles furent identiques, si justement elles ne s'étaient manifestées en sens contraire ! Renan finissait sur des préoccupations comparables à celles qui marquèrent les débuts de M. Lavedan.

Je ne sais si je me trompe, mais je crains qu'il n'y ait eu chez M. Lavedan quelque habileté... comment dire? quelque rouerie dans le choix de la veine où s'appliquèrent ses premiers soins. Pour continuer mon rapprochement, si, parvenu au soir de la vie, l'auteur des *Dialogues philosophiques* amusait ses dernières heures aux évocations légèrement suspectes de Julie Constance de Saint-Florent, abbesse de Jouarre, c'est qu'apparemment, le verset fameux de l'*Ecclésiaste* et qu'il avait tant commenté : *Tout n'est que vanité !* faisait à son oreille une musique de reproche pour le trop grand sérieux de ses premières années. Voilà un reproche, tout au moins un regret, que M. Lavedan n'aura jamais à formuler, s'il embrasse d'une vue d'ensemble les diverses étapes de sa carrière. Parisien de Paris — car on sait qu'il en est d'ailleurs, et ce sont les plus redoutables — nul secret de cette vie parisienne, à laquelle devait être initié sur le tard son illustre confrère de l'Académie, n'allait lui rester inconnu ; bien mieux, il eut, très jeune, cette conviction qu'il n'est pas de voie plus directe que le Boulevard pour arriver à la Coupole. Il se garda des illusions que tant d'autres

avaient nourries. Une vue très nette, très claire des réalités, fortifiée d'excellents conseils, lui marqua le but à viser, en même temps que les moyens d'y atteindre. Quelle force dans la vie, ce sûr instinct du chasseur qui jamais n'est pris en défaut !

M. Henri Lavedan aborda donc la littérature par une voie détournée, mais sûre. Sentait-il pas que le meilleur moyen de se conquérir un public, c'était de flatter en lui certains instincts de la nature humaine, dont elle se défend une rougeur au front, bien qu'en somme rien ne lui soit plus cher ni plus profondément enraciné .. de la chatouiller au bon endroit, là où sont sensibles les hommes de toutes races, mais particulièrement ceux de la nôtre, affirment les étrangers qui nous jugent... de remuer en un mot cet immuable bas-fond de grivoiserie, lequel a, d'ailleurs, sa tradition aux sources mêmes de notre littérature, puisque les thèmes classiques s'en trouvent dans nos contes et fabliaux du moyen-âge. Il n'est que de les moderniser en les adaptant au goût du jour. Cela consiste à faire de l'esprit sur de *certains sujets :* badinage de collégien qui s'éveille ou de vieillard qui craint de s'assoupir, l'instinct sexuel avivé

d'érotisme est au fond de tout cela. Joignez-y l'image du fruit défendu, de la règle qu'on transgresse, et qu'il est délicieux de transgresser, vous aurez le piment suprême, celui qui relève la sauce de tous nos conteurs, et l'on sait que chez eux c'est la sauce qui fait passer le poisson. Dans toute la première partie de sa carrière, M. Lavedan fut par l'esprit, par le tour, l'héritier direct, le descendant authentique de ces ancêtres vénérables.

Gardons-nous d'être dupes des apparences et de nous laisser prendre aux dehors. Ce qui importe, c'est l'esprit qui anime une œuvre, plus que la forme qu'elle revêt. Flaubert nous disait bien, il le criait à qui voulait l'entendre, que la forme et le fond sont une seule et même chose... Mais il faut aussi comprendre sa pensée : il jugeait au point de vue de l'*exécution* et non des origines psychiques de l'œuvre ; c'était chez lui dogme de spécialiste, de technicien de la phrase et qui s'adressait à des *Initiés*. Notre point de vue à nous sera nécessairement plus large, car il y a longtemps que la Théorie de l'*art pour l'art* a perdu son autorité. Que les conteurs de nos premiers âges littéraires aient utilisé la trame d'un

récit continu, à peine entremêlé de dialogue pour animer leurs fictions... que M. Henri Lavedan, au contraire, les présente sous une forme perpétuellement dialoguée, aux répliques les plus animées et les plus brèves qui soient, ce n'est là différence que pour frapper les yeux. Etait-il pas naturel, inévitable, dirons-nous, qu'en un temps où le Théâtre est le grand moyen de diffusion, le plus rapide de tous les véhicules en partance pour la Renommée, cet habile homme n'en souhaitât pas d'autre ? Celui qui a tâté de l'automobile ne monte plus qu'à regret dans une voiture à chevaux et les automobilistes avant peu paraîtront bien arriérés aux nouveaux dominateurs de l'air. Le théâtre offre cet avantage qu'il est un véhicule du nom sans rival ni concurrent possible... et M. Lavedan eut certainement cette intuition dès les bancs du collège, a *teneris unguiculis*, disaient nos maîtres quand nous nous y trouvions... Donc qu'on y prenne garde et qu'on veuille bien relire cette manière de comédie-vaudeville ou de vauveville comique qu'est le *Vieux Marcheur*, Le ragoût et les épices sont de la plus vieille cuisine gauloise et si vous vous donnez la peine d'examiner par le détail la contexture du

quatrième acte, vous aurez tôt fait de constater qu'en changeant les costumes, en compliquant légèrement les situations, non pas même les personnages, il ne *représente* pas autre chose que la mise en scène dialoguée, modernisée, d'un des plus vieux thèmes des conteurs florentins, repris par notre La Fontaine et puis encore par notre grand Balzac, qui dans ses *Contes Drolatiques* ne craignit pas de vieillir son style pour affirmer ses traditions. M. Henri Lavedan l'a rajeuni jusqu'à l'extrême, en en tirant un vaudeville pimenté d'érotisme qui s'accommodait au goût du boulevard et composait un spectacle de nature à ne point contrarier la digestion !

Je m'en voudrais d'insister sur un genre qui n'offre rien d'académique assurément, et plus d'une fois dut gêner son auteur, quand il voulut descendre du véhicule qui jusqu'alors l'avait si bien conduit, pour s'affirmer dans une attitude plus grave. Mais faut-il pas remonter aux sources, et doit on rougir de ses origines, si modestes soient-elles ? Tout cela pourtant ne nous apporte pas le secret de l'énigme que nous propose la seconde étape de sa carrière et sur laquelle il convient d'appuyer. Je voudrais tenter un essai d'explica-

tion qui, à mon sens, donne raison de cette volte-face. Si de la grivoiserie du Boulevard, et des *pièces à petites femmes*, M. Henri Lavedan s'est haussé aux *grands sujets*, s'il a pu parcourir la prodigieuse distance qui sépare Labosse de Priola, et ce même Labosse de Mgr de Bolène et de l'abbé Daniel, il le doit en partie à sa formation catholique et à la reviviscence des images que cette formation première avait déposées en son cerveau. Je ne crois pas me tromper et je prends à témoin tous ceux qui, comme lui, ont passé par là : il n'existe pas de plus forte empreinte, nulle qui marque mieux la sensibilité d'un pli définitif, ni qui la meuble plus richement d'images susceptibles de renaître — si toutefois elle leur est accueillante, et quel que soit par ailleurs l'agrément de la raison aux croyances positives se rattachant à cette manière de sentir. Il m'avait semblé l'entrevoir jadis à la première représentation, et je m'en convaincs de plus en plus à la lecture. Si M. Lavedan n'avait eu une sensibilité richement ensemencée d'images catholiques, de celles qui se déposent en nous pour renaître à l'heure propice et accomplir leur œuvre, ni le Marquis de Priola n'eût vu le jour tel qu'il

nous est apparu, moderne incarnation de Don Juan, ni encore moins l'abbé Daniel et Mgr de Bolène du *Duel*, qui nous présente un des plus beaux cas de conflit entre le devoir et la passion, un des plus puissants, et conçu à la manière classique, suivant la formule racinienne, que le théâtre nous ait proposé de nos jours. En vérité est-ce bien le même homme, celui qui imagine l'amour à la façon d'une volupté intense et dominatrice comme Priola, après l'avoir envisagé comme une passade érotique à l'usage de gavroches pervertis, et, si c'est le même, quelles grâces ne doit-il pas aux premiers maîtres qui marquèrent leur empreinte sur son cerveau d'enfant !

Sur ce *Priola*, qui fut son premier grand effort, je demande à modifier quelque peu mes conclusions premières que je reprends à cet effet. En portant à la scène, avec une affabulation toute moderne, le type légendaire du séducteur professionnel, peut-on dire que M. Lavedan y ait ajouté quelque chose de son invention personnelle, sa signature ou sa griffe ?... Cette figure d'immortelle vérité où se complut l'imagination de tant d'artistes, et qui n'est pas près d'avoir épuisé la somme de poésie qu'elle enferme, peut se ramener à deux

types essentiels : le don Juan classique, celui de Molière et de Mozart, qui disparaît sur un blasphème et dans l'impénitence finale, le don Juan espagnol, prototype de la légende... combien plus beau, plus énergique, plus impressionnant, qui renonce à la volupté, s'humilie, fait pénitence, fonde l'ordre de la *Caritad*, et par un de ces magnifiques contrastes propres à son génie d'origine, ne trouve désormais satisfaction qu'aux plus humiliantes besognes !... Celui-là, qui nous le rendra jamais avec son émotionnante volte-face, et la signification étrangement poétique de son renoncement ? Deux grands lettrés de ce temps en avaient goûté la saveur, Baudelaire et Gustave Flaubert, puisqu'on trouva dans leurs papiers une esquisse dramatique, où leur rêverie de poète aboutit aux mêmes conclusions... M. Lavedan s'en tient à la conception classique et son marquis de Priola s'abat sur un blasphème. Pourtant ici l'idée de pardon vient s'ajouter à celle de châtiment, et suggère le dernier mot de la pièce. Rappelez-vous la fin du marquis. Lorsque s'abat cet homme, dont toute l'existence avait été organisée en vue de la volupté, volupté brève et sensation brutale, cet homme qui n'avait eu

d'autre souci que d' « avoir des femmes », de les faire tomber successivement dans ses bras, dont toute la morale se ramenait à ceci : « Rien n'existe ici-bas que la satisfaction de nos instincts. . Il n'y a ni morale, ni vertu, ni pudeur... » à l'heure de l'effondrement, Pierre Morain, son fils, qui poursuit sa vengeance, place sous les yeux du marquis la photographie de sa mère : « Je pourrais vous provoquer en duel, vous tuer, lui dit-il. . Mais je veux davantage. Je vous annonce que la mort est en vous, une mort lente, affreuse, car la paralysie vous guette, conséquence de votre vie débauchée, qui vous laissera, pauvre loque humaine, inerte et débile, avant de vous détruire... » Peu après, la prédiction se réalise : une attaque soudaine terrasse Priola, auquel il reste à peine la force de révéler à Morain qu'il est son fils. Le docteur se penche sur ce corps inerte. « Mort ? interrogent les assistants ?... — Non... mais condamné à une vie pire que la mort — et cela peut durer vingt ans... — Qui le soignera ? — Moi, répond Pierre Morain, et le rideau tombe sur ce mot.

Il serait aisé de démonter le mécanisme grâce auquel la figure de Priola se rattache à une conception toute *satanique* des rapports

entre les sexes et par là même est issue d'une imagination catholique Il y a là des complications, des raffinements, des perversions, qui n'ont de sens que comme corollaires de la notion de *Péché*, et partant de l'importance disproportionnée que la doctrine catholique attache au geste d'amour. Par la pensée supprimez cette notion, qui à la faveur du génie chrétien renouvela les rapports d'homme à femme,... vous aurez du même coup supprimé le caractère de *personnage excessif*, vous aurez effacé le Don Juanisme, auquel Priola doit son relief et son véritable sens. Il n'est qu'un pas de *Priola* au *Duel*, car, en dépit des apparences, ce sont œuvres issues d'une même veine, et Satan n'est que l'envers d'une médaille où, sur l'autre face, sont gravés des traits divins.

On n'a pas oublié cette œuvre, une des plus fortes qui aient été données au théâtre en ces dernières années, et qui s'impose au souvenir, non comme tant d'autres par l'image ou le geste des interprètes plus ou moins fameux qui l'incarnèrent, mais de la seule façon vraiment durable, par le relief des traits moraux où se reflète la vie intérieure. Dans une affabulation toute moderne, sous le veston du

médecin, sous la soutane du prêtre, c'est un conflit d'une vigueur antique : la possession d'une âme, que se disputent deux *Frères ennemis*, se mesurant et s'étreignant en vue d'atteindre leur objet. Pour l'un, il s'agit de l'incliner à son amour, pour l'autre, de la maintenir dans la voie du Devoir, en utilisant le sentiment religieux comme un bouclier protecteur contre la force de cet amour. Pourtant le prêtre un instant semble pris à son jeu, car il peut se croire animé lui-même d'un sentiment où « l'intérêt du ciel » n'est pas *tout* ce qui le touche. Il y a donc là un double conflit, ou, si l'on préfère, un conflit à deux degrés qui vivifie encore l'intérêt de cette situation, en mettant dans leur plein jour la psychologie et les luttes du prêtre. Faut-il rappeler comment la pièce se termine sur la note d'apaisement qui sied à un tel ouvrage, et sur le geste du prêtre qui met dans la main de son frère celle de sa pénitente, libre enfin de l'épouser ?

Je n'ai pas à redire ici les qualités techniques, la beauté d'exécution d'une œuvre où par les moyens les plus simples l'auteur atteint aux plus vives émotions de l'âme se rattachant toutes au développement de la vie

morale. J'ai parlé en son temps de la simplicité, de la perfection d'une forme qui, sans chercher aucun effet, les produit tous d'elle-même par le développement logique des situations. A cette heure et pour cette brève esquisse, je ne veux retenir qu'une chose : l'habileté d'un auteur qui, voyant de quelle épidémie était atteinte la production dramatique — épidémie que nous caractériserons ainsi : le déchaînement des Instincts — sentit la valeur de renouvellement, de rajeunissement que pouvait être un retour à la formule classique du conflit entre le Devoir et la Passion, tel que nous le présente notre Théâtre du XVIIe siècle. Evidemment tout le mérite n'est pas là, car il ne suffit pas de prendre le vent et de voir nettement le sens où devra s'orienter un effort. Encore faut-il avoir la nature du talent qui s'y prêtera .. et la première condition, je le répète, c'est le genre de sensibilité que nous avons notée M. chez Lavedan. Ni un Bernstein, ni un Coolus ne sauraient écrire le *Duel*, quel que soit d'ailleurs l'intérêt qu'ils attachent au renouvellement de leur manière. Seul, M. Henri Lavedan le pouvait, grâce à la reviviscence des images déposées en lui lors de sa formation. Et c'est ce dont il ne saura jamais

assez gré à ceux qui, dans son premier âge, n'imaginaient certes pas qu'ils préparaient par là l'éclosion d'une œuvre, j'allais écrire... d'un chef-d'œuvre de notre théâtre moderne.

## LE MARQUIS DE PRIOLA

Avec *le Marquis de Priola*, M. Henri Lavedan, nul ne l'ignore, jouait une grosse partie. L'a t-il gagnée ? l'a-t il perdue ?... c'est ce qu'un prochain avenir nous apprendra, car nous savons depuis longtemps qu'il est impossible d'escompter le succès d'une pièce de théâtre sur l'impression produite à la répétition générale ou à la première. Il y a là un auditoire trop spécial, trop surchauffé, trop farci de littérature, donnant assez mal la moyenne de ce que sentira le public des représentations suivantes. La seule chose que puisse faire un critique sincère est donc de se laisser aller à son goût personnel, de suivre en lui-même les réactions sentimentales que produit ce premier contact, bref de traduire sa sympathie ou son antipathie, et d'en déduire les causes. Je m'y appliquerai d'autant plus librement que la nouvelle œuvre de M. Lavedan m'a paru forte à maints égards, sub-

stantielle et très prenante, non pas seulement par la nature du sujet, mais par la vigueur avec laquelle il est traité — j'ajouterai : par un souci de la forme s'accusant en un dialogue nerveux et subtil, presque toujours énergique et qui produit un grand effet : c'est plus qu'il n'en faut pour forcer l'attention du critique même prévenu.

Priola, c'est *le Don Juan moderne* :... ainsi s'exprime, dès le lever du rideau, un des comparses de la pièce, et d'ailleurs, dès les premiers mots Priola s'explique lui-même, dans un aparté avec le jeune Pierre Morain, son enfant naturel, qu'il a eu de la femme d'un de ses gardes, qu'il a fait élever secrètement, et dans lequel il se plaît à voir le continuateur de ses goûts, de ses audaces libertines, de sa personnalité en un mot. Pierre Morain a vingt ans à peine et dans un angle du salon, l'étrange père expose à son pupille stupéfait ses idées sur la vie : — Rien n'existe ici-bas que la satisfaction de ses instincts ; il n'y a ni morale, ni vertu, ni pudeur... et pour l'homme de sa race et de ses goûts, comme il n'est plus entière volupté que celle de l'amour, c'est donc aux émotions de l'amour que doivent tendre ses énergies intimes... Au sur-

plus, puisqu'il n'y a pas de pudeur si délicate qui ne cède à un siège bien réglé, puisqu'il n'existe pas de femme qui ne se rende aux déclarations pressantes d'un habile séducteur, toutes celles qui sont là autour de lui sont à lui. S'il le veut, il n'a qu'à tendre la main. Brunes ou blondes, opulentes ou sveltes, ardentes ou froides, il peut les avoir toutes, et s'il entend la vie comme son protecteur, il n'aura d'autre souci que de les faire tomber dans ses bras. Tel est le résumé de cette première scène où il ne manque à Priola que le légendaire pourpoint en place du moderne habit noir pour affirmer sa donjuanesque attitude en face de la vie ; nous verrons tout à l'heure quelle influence peut avoir sur l'accueil du public cette question du costume.

Priola vient de parler, mais c'est trop peu que des théories chez un tel homme : il joint le geste à la parole, et son rôle de séducteur commence, à l'usage de Pierre Morain qui n'aura plus qu'à ouvrir les yeux pour se modeler sur lui. Voici Mme de Valleroy qui passe, une femme du monde dont les antécédents ne sont pas suffisamment décrits par l'auteur pour que nous puissions juger la valeur de sa résistance. Déjà Priola fait ses approches, en

homme qui ne doute pas du succès, et qui n'a jamais rencontré de cruelles. Il ne dissimule pas son jeu : pourquoi donnerait-il un démenti à sa renommée ? Entre eux, point de malentendu : Mme de Vallenoy cédera à ses pressantes instances. Il n'en doute pas, et c'est un rendez-vous qu'il lui demande, un rendez-vous chez lui, entre trois et cinq heures. Elle plaisante, elle badine ; mais déjà la curiosité la tient, car la suprême ressource de ces sortes d'hommes est l'éveil savant de la curiosité. Mme de Valleroy quitte Priola : nul nul doute qu'elle ne doive se rendre. A peine est-elle sortie que le hasard des rencontres place en face du marquis son ancienne femme, d'avec laquelle il est divorcé, et qui s'est remariée avec un savant d'âge mûr : M. Lechesne. Vous imaginez de quel désir soudain Priola se trouve mordu ; reprendre comme maîtresse celle dont il ne voulait plus quand elle lui appartenait légitimement, satisfaire en un mot cette double impulsion, naturelle à tout homme et si puissante chez un séducteur de profession : l'attrait du fruit défendu d'abord, puis l'instinct de domination, qui lui fait étendre la main et la refermer sur un cœur troublé qu'il sent encore à lui. Non pas

qu'il lui ait gardé le moindre amour, si l'on entend par ce mot l'élément *sentimental* qui préside aux relations des sexes : un tel homme en est incapable. Disons mieux, il en rougirait, il croirait déroger en y cédant. Mais ne sent-il pas, au seul échange des regards, qu'elle lui appartient toujours par le cœur et par les sens, parce qu'elle est une véritable honnête femme, parce qu'elle conserve un ineffaçable souvenir de celui qu'elle a aimé le premier, et qui le premier, le seul aussi, a fait battre ce cœur et frissonner ces sens. Tout cela, il le vérifie au trouble, à l'effroi de Mme Lechesne ; et c'est assez pour qu'il veuille, d'une inébranlable volonté, replier sa main sur elle comme sur une tourterelle captive. Il l'aborde, murmure à son oreille des paroles de passion, évoque les troublantes images du passé. La voilà frémissante, à moitié morte, et qui par son émoi se livre d'une façon plus manifeste que si elle avait glissé dans ses bras. Une amie qui l'accompagne, Mme Savières, a vu le danger, tremble pour elle, et tente de l'y soustraire en l'entraînant loin du marquis. Trop tard ! songe Priola, l'effet est produit, le poison s'est infiltré par les yeux... Mme Lechesne sera à lui, et sans doute aussi cette Mme Savières,

qu'il exècre parce qu'elle a voulu s'opposer à ses desseins, mais qu'il aura par vengeance, et pour l'ajouter à sa liste.

Telle est, vigoureusement esquissée dans un premier acte d'exposition rapide, la physionomie du marquis de Priola. On comprend qu'un pareil personnage ne soit pas sympathique au théâtre, et que, vêtu comme nous d'un habit noir ou d'un complet à la mode, il doive soulever l'indignation d'une salle de répétition générale ou de première, composée, chacun le sait, des éléments les plus vertueux qui soient à Paris.

Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme !...

Tel était le sentiment de la majorité du sexe fort... Combien il eût été intéressant de questionner les femmes ! J'y songeais, assis dans mon fauteuil, après le baisser du rideau, quand le hasard vint me donner satisfaction. J'avais, non loin de moi, une jeune femme d'une trentaine d'années, assez gracieuse, distinguée d'aspect, et de visage plus réfléchi que ne l'ont d'habitude les jolies perruches qui composent l'auditoire féminin des premières. Un ami s'approcha d'elle et lui débita mille fadaises sur l'immoralité de Priola :

« C'est vrai, fit-elle, mais *nous aimons ces hommes-là !* » Ah ! que voilà donc un propos véridique, et qui va loin, plus loin qu'elle ne songeait elle-même ! Quel excellent raccourci d'une réalité psychologique bien connue et qui donne raison à Priola, par conséquent à l'auteur même ! J'imagine que M. Lavedan, s'il eût entendu ce propos, et pourvu qu'il fût plus sensible à l'expression d'une vérité d'âme qu'aux objections de toute la critique réunie, oui, j'imagine qu'il se fût déclaré satisfait, car c'était la justification de sa donnée dramatique, c'était l'absolution gracieusement départie à son œuvre.

Combien elle dut goûter, cette spectatrice de qualité rare qui ne craignait pas de formuler ses préférences, les scènes audacieuses du second acte !... la première d'abord, celle où Priola, attendant la venue de M^me^ de Valleroy, développe et complète sa théorie de l'amour, en présence de son ami Brabançon et du jeune Morain, déjà nommé ! — Premier axiome du marquis : En amour, l'audace est l'unique garantie du succès ; sur dix femmes que l'état de leur cœur prédispose à la chute, huit succombent à l'impétuosité de l'attaque, qui peut être, un peu moins brusquées, eus-

sent trouvé moyen de se reprendre ou de se refuser. Deuxième axiome : En amour, il n'y a de bon que la poursuite... L'attaque et la résistance constituent la vraie volupté... Femme qui se donne cesse, dès l'instant, d'être désirable... : ainsi pourrait-on résumer la psychologie amoureuse de Priola, et comme il n'est pas homme à se payer de mots, comme la théorie n'est point son fait, isolée de la pratique, la scène de séduction qui vient à la suite nous semble l'illustration nécessaire des maximes énoncées. Ici, redoublons d'attention, fis-je à part moi, et que notre œil, tout en suivant la mimique de la délicieuse Bartet, — Mme de Valleroy, — ne quitte pas celle de notre intéressante voisine ! Mme de Valleroy arrive donc chez Priola, bien décidée à s'en retourner comme elle est venue, amie du marquis, mais sa maîtresse... jamais ! La voilà donc, malicieuse et armée d'ironie, très forte en apparence, pleine de maîtrise sur elle-même. Elle badine et lui aussi. Elle est venue voir la fameuse collection des almanachs du marquis, rangés dans une vitrine sur laquelle tombent ses regards. Elle demande à les examiner, et Priola les lui montre .. Faut il dire que ce sont des almanachs libertins ? Et cette

mimique aussi est d'un élégant libertinage. Priola n'ignore pas la vertu active des images sur les impulsions de la sensibilité. Inutile de préciser : quelques approches seulement et des échanges de regards : c'est alors qu'il devient plns pressant Il supplie Mme de Valleroy de se mettre au clavecin pour chanter, puis, d'un habile mouvement, la fait asseoir sur un canapé près de lui. Sa voix devient plus grave et plus ardente ; ses paroles sont entrecoupées de silences, de pauses habilement ménagées : il se penche vers elle, qui consent d'un regard, et se promet...

Avec quel art supérieur, quelle entente des nuances et des progressions, cette scène fut rendue par la séduisante Bartet ! Ce sont là les miracles de l'interprétation, qui font qu'une artiste douée à la manière de celle ci collabore à l'effet de toute la puissance de sa séduction ! Qui sait ce que nous eût semblé cette scène, traduite par une comédienne de moindre valeur !... Mes yeux se détournèrent vers mon intéressante voisine. Il me parut qu'elle acquiesçait de toute son âme et sans réserves au geste de Mme de Valleroy. Ah ! le danger du théâtre pour ces petits êtres en qui l'instinct d'imitation est naturellement si dé-

veloppé! Pourquoi l'Eglise condamne le théâtre? Mais la voilà la raison, la vraie, l'unique!... Pour nous, qui n'avions pas les mêmes motifs d'indulgence que notre voisine, il nous parut que la conquête de Mme de Valleroy avait été trop rapide, ou que du moins elle eût demandé à être justifiée par des renseignements plus précis sur sa vie antérieure. En revanche, son dépit d'être refusée ensuite — car Priola demeure fidèle à sa maxime de dédaigner ce qui est trop facile — nous sembla d'une excellente psychologie, et toute la scène menée avec le tour de main habituel à M. Lavedan. Une fois Mme de Valleroy partie, reparaissent Brabançon et le jeune Morain. Priola leur raconte ce qui s'est passé. Désormais, ses efforts se tourneront vers Mme Lechesne, son ancienne femme, qu'il veut reprendre; et comme il n'a pas de scrupule sur les moyens, il lui fera tenir une des lettres d'amour qu'il a conservées des premiers temps de leur mariage, dans laquelle elle lui promettait une tendresse éternelle... Mais alors éclate l'indignation de Pierre Morain, qui lui crie en pleine figure la lâcheté de son action. Fureur du marquis, scène un peu mélodramatique — car il est difficile d'admettre qu'un

homme aussi sceptique que Priola puisse mettre tant d'âpreté dans ses colères. Désormais Morain n'est plus rien pour lui, puisqu'il se place en travers de sa route... Le marquis exécute sa menace, envoie la lettre à Mme Lechesne, et laisse le jeune homme en face du tiroir entr'ouvert qui contient ses lettres d'amour, parmi lesquelles Morain trouve le portrait de sa mère...

Au troisième acte, nous sommes dans l'intérieur des Savières. Mme Savières, on se le rappelle, est cette femme qui, dès le début de la pièce, tente d'arracher Mme Lechesne aux griffes de Priola. Justement Mme Lechesne arrive en hâte chez elle, tenant la lettre qu'elle vient de recevoir du marquis, cette ancienne lettre d'amour qui date des premiers temps de leur mariage et lui rappelle qu'elle est à lui pour la vie. Elle confie ses émotions et ses troubles à son amie, qui tente de tuer en elle par le mépris l'amour subsistant encore : M. de Priola doit venir cet après midi chez eux ; il ignore que Mme Lechesne est là : qu'elle se dissimule dans la pièce voisine d'où elle entendra tout, et Mme Savières se charge de provoquer une déclaration qui édifiera son amie sur la valeur morale du marquis. Priola

arrive, est reçu par Mme Savières, et naturellement tente de la conquérir. Après une ardente protestation d'amour, il essaie de la violence et prend la jeune femme dans ses bras. Celle-ci appelle : Jeanne !... et le marquis est pris. C'est la fin, l'effondrement de Priola. Pierre Morain, qui poursuit sa vengeance, place sous ses yeux la photographie de sa mère : « Je pourrais vous provoquer en duel, vous tuer, lui dit-il, mais je veux davantage... Je vous annonce que la mort est en vous, une mort lente, affreuse, car la paralysie vous guette, conséquence de votre vie débauchée, qui vous laissera, pauvre loque humaine, inerte et débile, avant de vous détruire ! » Peu après, la prédiction se réalise : une attaque soudaine terrasse le marquis auquel il reste à peine la force de révéler au jeune homme qu'il est son fils. Le docteur Savières se penche sur le corps inerte. « Mort ? interrogent les assistants ?... Non... mais condamné à une vie pire que la mort... et cela peut durer vingt ans... — Qui le soignera ? — Moi », répond Pierre Morain, et le rideau tombe sur ce mot.

## LE DUEL

Voici donc la seconde fois que M. Henri Lavedan s'attaque aux grands sujets ; deux fois aussi que les grands sujets le lui rendent en succès et en renommée... Qu'est-ce que cela, les grands sujets ? Tout uniment les sujets simples, sérieux, profonds, éternels comme l'âme humaine, de qui toute vérité et toute beauté découlent... ceux que la vie remet perpétuellement en question, parce qu'au fond, dans ses traits essentiels, l'homme est toujours identique à lui-même ! Les grands sujets, ce sont les grands *lieux communs*, si bizarre que cela paraisse d'abord, ceux qui composent le fond de la littérature éternelle, et toujours feront palpiter l'humanité. Les grands sujets, ce sont les thèmes en apparence usés, déflorés, mais dont il suffit qu'un esprit créateur les reprenne, en les adaptant à nos modernes exigences, pour leur restituer la jeunesse et la vie qui sommeillaient en eux.

Une première fois — il y a trois ans, rappelez-vous — ce fut le thème du Séducteur, professionnel de l'homme à femmes, celui pour qui l'unique raison de vivre est l'Amour — si

toutefois on peut, d'un si beau nom, décorer une telle passion — disons mieux : la conquête de la femme, puis l'abandon de cette même femme, aussitôt délaissée que prise .. et ce fut ainsi que le séducteur professionnel, le Don Juan de Molière, de Mozart, et des mille et une femmes, nous apparut encore réincarné, revivifié, rajeuni, mis au point de nos modernes curiosités, sous les traits, peut-être exagérément modernes, du libertin Priola. Pièce âpre, forte, vigoureuse et râblée, ce *Marquis de Priola*, abondante peut-être en traits répulsifs — mais cela ne tenait-il pas un peu à la nature même du sujet ? — somme toute remarquable, faite pour surprendre et déconcerter, venant d'une plume accoutumée à de tout autres jeux ! Une fois de plus aujourd'hui, M. Lavedan semble dépouiller le vieil homme, plus exactement le jeune homme. Il tourne à nouveau ses regards vers les sujets éternels : il s'arrête à celui des *Frères ennemis*, qui inspira les Tragiques, et il en tire cette pièce moderne : *Le Duel*, comme de *Don juan* il avait dégagé *Priola*. Le processus mental est le même : c'est une pareille transformation, une égale transposition psychologique, une équivalente mise au

point. Reste donc à examiner la valeur des éléments modernes substitués aux anciens, et si, dans la mise en œuvre du conflit où se ramène nécessairement toute conception dramatique, ces éléments sont aussi représentatifs de leur temps, que le pouvaient être du leur ceux des premiers maîtres du théâtre qui s'exprimèrent par eux !

Une fois de plus, l'auteur aurait pu s'en tenir à l'*Amour*, comme cause unique de rivalité entre frères, et suffisante à coup sûr pour créer des *Frères-Ennemis*. Telle est la force de cette passion, souveraine et dominatrice des hommes, qu'au regard du psychologue, elle suffit à justifier les pires interversions de sentiment. Mais s'en tenir à l'unique amour, n'était-ce pas risquer, dans une affabulation moderne, de glisser au Mélodrame ? N'était-ce pas quelque peu d'avance compromettre son sujet ? M. Lavedan l'a bien senti, et par un trait d'habileté qui est en même temps une preuve de force, il a *compliqué* ce sujet : il a créé, si je puis dire, un conflit au *second degré*, en surajoutant à l'amour, qui lui seul ne satisfaisait pas ses ambitions, le *sentiment religieux*. Par là, nous le répétons, M. Lavedan nous donne une preuve de force et

d'habileté. De force tout d'abord, car c'est montrer une singulière entente des exigences de rajeunissement pour les grands lieux communs qui composent la matière première du théâtre... D'habileté ensuite, puisque nul élément plus que le sentiment religieux ne saurait être à la fois *actuel* et *éternel*. La violence, l'âpreté des conflits réels, qui, à l'heure présente, s'engagent en son nom, nous sont un gage certain de son actualité. Quant à son caractère d'éternité, nous en pouvons croire un maître peu suspect de complaisance à l'endroit des formes particulières par où il s'affirme tout le long des siècles, mais imbu du génie religieux dans ce qu'il eut de plus haut et de vraiment éternel, tout au moins durant la première partie de sa vie ; — « La Religion, écrivait-il en des pages inoubliables, est la plus haute et la plus attachante des manifestations de la nature humaine : entre tous les genres de poésie, c'est celui qui atteint le mieux le but essentiel de l'art, qui est d'élever l'homme au-dessus de la vie vulgaire et de réveiller en lui le sentiment de son origine céleste. Nulle part les grands instincts du cœur ne se montrent avec plus d'évidence, et lors même qu'on n'adopte en particulier

l'enseignement d'aucun des grands systèmes religieux qui se sont partagé ou se partagent le monde, il ressort de l'ensemble de ces systèmes un fait immense, qui constitue à nos yeux la plus consolante garantie d'un avenir mystérieux, où la race et l'individu retrouveront leurs œuvres, et le fruit de leurs sacrifices (1). » Certes, M. Lavedan fut bien inspiré en sentant ce qu'enfermaient comme ressort dramatique de tels éléments et en en faisant l'intérêt majeur du *Duel*.

Voici donc deux frères, frères par le sang puisqu'ils sont enfants d'un même père et d'une même mère, que tout jusqu'alors a séparés. Différences de goût, de sensibilité, de vie réelle. L'un, de formation scientifique, toute positive, qui eut une jeunesse studieuse et chaste, et depuis sa première enfance consacra sa vie au travail, est devenu un aliéniste célèbre, bien qu'il ait à peine franchi la quarantaine : c'est le docteur Morey. L'autre, qui connut une jeunesse orageuse, troublée par les passions de la chair, s'est finalement converti, est devenu prêtre, et a fait un retour sincère à la croyance : évolution psycholo-

(1) Ernest Renan : Préface des premières *Etudes d'histoire religieuse*.

gique fréquente, que nous connaissons pour en avoir vu de brillants exemples et qui repose toute sur une brusque interversion : c'est l'abbé Daniel. Séparés par vingt années d'isolement, les deux frères se retrouvent tout à coup, de nouveau placés l'un en face de l'autre par les circonstancess de la vie, et pour quel tragique conflit! L'aîné, le savant, le médecin, celui qui eut une jeunesse chaste, est épris, comme peuvent l'être les chastes quand ils deviennent amoureux, épris jusqu'à la folie, d'une femme mariée, indignement mariée, dont il soigne le mari, condamné à une disparition prochaine. Or, par la plus étrange, mais non la plus inadmissible des coïncidences — car la vie nous en a montré d'aussi expressives — cette jeune femme, la duchesse de Chailles, a pour directeur l'abbé Daniel, et c'est au confessionnal de celui-ci, sous le voile d'un strict et réciproque anonymat, qu'elle découvre les secrets d'une conscience trouble, qui lutte contre son amour pour le docteur et demande au sentiment religieux la force nécessaire pour la soutenir !

Dès l'exposition de la pièce, et avant que les rapports réciproques de ces trois personnages nous soient exactement connus, avant qu'ils

leur soient connus à eux-mêmes, la duchesse de Chailles nous est présentée comme une créature flottante, tourmentée, ballottée par les tumultes d'une âme incertaine, tour à tour victorieuse et vaincue. J'ai entendu quelques personnes en faire reproche à l'auteur : je ne saurais, pour ma part, être de leur avis Outre qu'il est assez naturel qu'une jeune femme de trente ans, même religieuse, unie à un mari indigne, dont la disparition proche et certaine ne saurait être attribuée qu'aux désordres de sa conduite... outre qu'il est naturel, disons-nous, qu'une telle femme envisage pour l'avenir la possibilité du veuvage et, partant, d'une seconde union avec un homme qu'elle estime et qu'elle aime pour des raisons justement contraires à celles qui lui font mépriser ce premier mari, il est encore dans la nature même de la femme, et de son essence si je puis dire, d'être incertaine en sa volonté, et flottante en ses décisions. Il ne nous plaît pas que la femme soit trop sûre d'elle même. De Shakespeare, qui a tout compris et tout vu, vous connaissez la parole immortelle sur Cléopâtre, qui « de sa défaillance fait une beauté ». — N'est-ce pas là le symbole éternel de la féminité, et par quoi ces êtres charmants sont le

plus près de notre cœur ? Comme amant de la Beauté, il nous plaît donc que la duchesse de Chailles soit faible et qu'elle nous le montre. Si tout d'abord et dans la première scène, nous la voyons qui résiste aux pressantes allusions du docteur, et refuse, épouse irréprochable, d'accepter toute autre consolation que celle de l'amitié, il ne nous déplaît pas qu'à la fin même de cet acte, pressée par les sollicitations de l'homme qu'elle aime en secret et qui d'elle est ardemment épris, elle défaille presque entre ses bras et se laisse arracher une promesse de rendez-vous. La scène a passé difficilement, parce qu'au théâtre, le public aime les caractères tranchés, ceux en qui la volonté prédomine, et qu'il répugne aux nuances d'une psychologie trop souple. Mais combien ces nuances nous semblent conformes aux traits essentiels de la psychologie féminine, est-il besoin d'y appuyer, et combien la jeune femme nous plaît davantage ainsi par son trouble et son émoi !

C'est au second acte que se noue l'action dramatique ; c'est avec le second acte aussi que s'accuse le caractère de l'abbé Daniel et s'affirme la psychologie du *prêtre*, principal objectif de l'auteur, puisqu'il symbolise ici la

puissance du sentiment religieux, auquel se trouvent subordonnées toutes les parties accessoires du drame. Le *Duel*, c'est avant tout une étude de *prêtre*, et voilà de quoi il faut féliciter M. Lavedan. Chez l'abbé Daniel qui, jusqu'alors, n'avait été pour elle que le directeur anonyme dont on ne connaît même pas le visage dissimulé par la grille du confessionnal, mais dont un hasard lui a révélé l'identité, la jeune femme est accourue pour supplier qu'il la sauve du brusque danger où l'ont placée les troubles de ses sens et la promesse faite au docteur. La scène est belle et forte, poignante, disons le mot, et d'une progression d'intérêt toujours croissante, celle où la duchesse de Chailles se trouve entre les deux hommes, entre les deux ennemis, frères-ennemis par la passion et la croyance : le Dr Morey, qui a suivi la jeune femme et vient la réclamer au nom de son amour et des droits sacrés pour lui de la passion... le prêtre Daniel, dont le devoir de prêtre est de sauver une âme, de la protéger, de l'arracher aux entreprises d'une passion qu'il juge sacrilège, bref, de la défendre contre le péché et contre elle-même qui se fie à lui. Voilà une des plus fortes situations, des plus originales que j'ai vues au théâtre et

dont je ne connais pas de précédent dans notre art dramatique contemporain. La suprême habileté de l'auteur fut ici de nous laisser quelques instants hésitant, haletant sur un point du plus haut intérêt : celui de savoir si, dans l'éloquente défense que le jeune prêtre entreprend pour sauver celle qui se confie à lui, c'est le *prêtre* seul qui, par son caractère sacré, protège sa pénitente, ou bien si dans sa parole même ne transparaissent pas quelques troubles accents par où se révèlent des émotions qui appartiennent encore à la terre et des intérêts qui ne sont plus seulement du ciel. Nous allons voir à quel dessein l'auteur s'est arrêté.

Trois solutions possibles s'offraient à M. Lavedan pour donner à son personnage principal le dernier coup de pouce qui accomplira son effigie. Il pouvait faire ressusciter en l'abbé Daniel les passions de sa vie passée, nous le montrer abusant de son influence sur un être épuisé par la lutte pour le détourner à son profit : c'était porter à la scène le type du *mauvais prêtre*, ce qui, après tout, était son droit, puisqu'il existe dans la réalité, puisqu'il est vraisemblable sinon fréquent, et que la vie nous en montre de déplorables exemples !

C'était là une solution banale, de réalisation difficile sur la scène de la Comédie, et dont le seul bon goût l'eût détourné. Il pouvait encore nous montrer l'abbé Daniel uniquement prêtre, prêtre sans trouble et sans passion, c'est-à-dire ayant anéanti en lui tout souvenir et toute revivisçence des émotions de la chair. Et si une telle solution était moins riche en conflits dramatiques, du moins était-elle acceptable et parfaitement conforme à ce que nous savons du sentiment religieux. Mais il y avait une troisième manière de comprendre son personnage, à la fois plus humaine et plus riche d'émotion dramatique, c'était de nous montrer en lui tout ensemble l'*homme* et le *prêtre*, c'est-à-dire la lutte des éléments, le *matériel* et le *spirituel*, le *passionné* d'autrefois, et le *croyant* d'aujourd'hui. C'est celle là, ai je besoin de vous le dire? que M. Lavedan a choisie, et en faisant ainsi, il a donné satisfaction aux besoins d'idéal moral que nous portons en nous, aussi bien qu'aux exigences de son art. Lorsque, après des heures de lutte, durant lesquelles le jeune prêtre cherche à voir clair en lui-même, heures de trouble et d'angoisse, puisqu'il se demande s'il a encore le droit de porter la soutane, l'abbé Daniel

montre à la duchesse de Chailles devenue libre par la mort du duc, l'amour de son frère le docteur Morey, comme le salut pour elle, et la maternité par lui, cette maternité qu'elle n'a jamais connue, comme la vraie destinée où Dieu l'appelle, il accomplit en somme le plus beau geste qu'il puisse faire, le seul qui convienne au *vrai Prêtre*, puisqu'il réalise cet idéal de *Renoncement*, sans quoi celui-ci n'a plus de sens ici-bas et par où se justifie son héroïsme ou, si l'on veut, sa sainteté. Il affirme en même temps ce que les catholiques contemporains ont trop de tendances à oublier, c'est à-dire l'idéal chrétien lui-même, qui se précise par la lutte et l'acceptation des souffrances.

J'en ai dit assez, je pense, pour marquer la saveur, l'originalité et la force d'une œuvre où les plus passionnantes questions sont en jeu. Ce que je ne puis rendre, c'est la vigueur des raccourcis par où s'affirme le tempérament dramatique de son auteur, c'est la progression dans l'intérêt qui est la première loi de l'art du théâtre et sans l'observation de laquelle il n'est point de théâtre. Ce dont je ne saurais non plus donner la moindre idée, c'est la qualité du style, c'est la vigueur

de la forme, en même temps que sa rareté : un style qui n'est pas toujours exempt d'apprêt, qui a sans doute une tendance trop marquée à s'écouter lui même, à quêter le *morceau littéraire*, travaillé, poli, limé, où les images, une fois trouvées, sont poursuivies et poussées jusqu'à l'accomplissement, où le trait n'est pas dans la vivacité des répliques, moyen facile et d'un usage banalisé, mais dans la perfection du morceau. Vous sentez la réserve, ou, si l'on veut, la critique. Mais quel éloge que cette critique, en un temps où l'ordinaire, en matière de style dramatique, c'est la prose de MM. Bernstein et consorts, où la règle est de bâcler, et où à force d'écrire des dialogues à la hâte, il n'y a plus ni forme, ni style au théâtre. Le *Marquis de Priola*, c'était une heureuse révélation dans la manière de M. Lavedan ; le *Duel*, c'est l'étape décisive, c'est l'affirmation d'un talent qui se maintiendra, nous l'espérons, dans l'étude des *Grands sujets* où il a cherché des éléments dramatiques, et par lesquels il s'est précisé.

## M. MAURICE DONNAY

### LE RETOUR DE JÉRUSALEM

Dès le baisser du rideau, après le second acte du *Retour de Jérusalem*, j'entendais cette opinion formulée derrière moi : Voilà une pièce qu'on nous donne deux ans trop tard... Je me permets d'avoir un avis radicalement contraire : Venue deux ans plus tôt, quand les passions avaient atteint leur maximum d'intensité, l'œuvre de M. Maurice Donnay n'eut pas sans doute été écoutée avec le même sang-froid, le même calme qu'aujourd'hui... et j'imagine que la délicatesse du dialogue et le cinglant des répliques eussent rencontré quelque obstacle dans les protestations réciproques des partis. Mais le temps qui remet toutes choses en leur place — même l'exaltation des passions politiques — a permis que nous goûtions en paix une vraie joie d'artiste, en partageant cette satisfaction de l'esprit avec celle que toujours communiquera aux fervents d'idées une solide déduction logique présentée dramatiquement.

En deux mots et pour préciser, M. Maurice Donnay a repris et porté à la scène la saisissante théorie de M. Maurice Barrès, qui nous fut par celui-ci tant de fois présentée et avec une énergie si convaincante ! Nulle fusion possible, du point de vue individuel aussi bien que du point de vue collectif, nulle harmonie profonde, nulle communion d'âmes entre le Sémite, fils des perpétuels errants, nomade aux traits ancestraux accusés, caractérisés par vingt siècles d'hérédité et ceux qu'une tradition ancienne, une nationalité, des coutumes et des lois racinèrent au sol de leurs aïeux... Nulle harmonie... c'est trop peu dire, c'est indiquer d'un trop faible trait une radicale impuissance : Tout en eux se repousse — c'est M. Donnay ou M. Barrès qui parle. — Ce qu'il y a de plus intime et de plus profond, de plus secret et de plus mystérieux dans leur constitution psychique doit infailliblement se heurter, et si par hasard, à la faveur d'une de ces surprises qui tiennent à un entraînement des sens ou à un enivrement du cerveau, quelque lien passionnel s'est formé entre deux âmes séparées par un si profond abîme, ce ne pourra être précisément qu'une *surprise*, une aventure sans lendemain, ou, si vous voulez, dont

par avance les jours se trouvent comptés!

Telle est, réduite à ses grandes lignes, la pensée maîtresse commune aux deux écrivains. Malgré la divergence des tempéraments, reconnaissons l'analogie des doctrines, comme sous la diversité des costumes, et dans l'infinie variété des attitudes, un corps féminin présente en somme les mêmes lignes essentielles et le même dessin d'ensemble... M. Maurice Barrès sut l'exposer avec cette rigueur de dialectique, cette puissance de déduction logique qui lui sont propres, et surtout cette magnificence de forme, héritée directement de ses ancêtres romantiques, qui rappelle les plus beaux accents lyriques de nos poètes. M. Barrès a la nervosité, le tour de rein espagnol, d'un Espagnol qui aurait un cerveau et des idées. Plus tendre, plus caressant, plus féminin, M. Maurice Donnay y a mis sa grâce et sa langueur de créole, et ce que j'admire, comme il convient en son cas, c'est qu'un auteur qui jusqu'alors triomphait tout uniment dans la sensualité tendre, ou, si vous voulez, dans une tendresse légèrement teintée de sensualité, se soit renouvelé au point de nous donner cette pièce, fortement pensée, je le répète, et pourtant délicieusement vivante! Voilà un accord

auquel nous ne sommes pas habitués, et qui compose l'attirance de cette œuvre remarquable : *Le Retour de Jérusalem !*

Michel Aubier, homme de lettres qui s'est distingué par ses écrits politiques et sociologiques, passe l'été et la saison des chasses dans son château, avec sa femme Suzanne et ses deux jeunes enfants. Au nombre de ses invités se trouve une jeune juive, Judith de Chouzay, que Michel a remarquée, non certes pour sa beauté, mais pour sa vivacité d'esprit, pour son intelligence, pour ces facultés d'assimilation qui sont le propre de la race, reposent presque toujours sur une excellente mémoire, et donnent le change à tant de superficiels observateurs qui y voient l'indice d'une réelle supériorité. Michel a donc distingué la jeune femme qui, mariée elle aussi, professe sur l'union conjugale les idées les plus libres. Elle aspire à une vie complète, dit-elle. Elle est une *intellectuelle,* une *cérébrale...* elle veut élargir le champ de ses sensations, et elle pousse Michel à presser des liens qui, pour son goût, ne sont pas encore assez étroits. Michel s'ennuie dans l'atmosphère familiale. L'admiration qu'il éprouve pour cette petite Judith l'aveugle complètement sur les qualités

morales, sur la tendresse de sa femme qui souffre à le voir se détacher d'elle. Ce contraste est merveilleusement représenté par M. Donnay, et je sais peu de scènes plus remarquables dans le théâtre contemporain que celle où Mme Aubier, profondément blessée au cœur par la découverte des lettres de son mari à Judith, rend à celui ci la liberté et le renvoie à celle qu'elle croit sa maîtresse !

..... Plusieurs mois se sont écoulés. Michel, bien entendu, vit avec Judith, qui, de son côté, s'est libérée du lien conjugal. Ils ont fait un long voyage et reviennent de Jérusalem où Judith est allée étudier *ceux de sa race*. Ils sont en train d'organiser leur intérieur, et déjà chez Michel on perçoit les signes de l'ennui, l'inquiétude de s'être trompé, d'avoir mal organisé sa vie nouvelle. Déjà s'affirme avec énergie l'opposition des tempéraments : Judith, toute précise, positive, femme d'action, ne comprenant qu'une chose : la réussite, avec cette claire vue des réalités, qui est le trait principal du Sémite... Michel, au contraire, rêveur, inquiet, plein de doutes, avec cette faculté de souffrir et ces vues d'au-delà qui composent les vraies puissances de l'idéalisme. Déjà dans son nouvel intérieur il sent qu'il ne

sera plus *chez lui*, mais chez Judith, chez les coréligionnaires de Judith. Déjà il sent que cette femme ne lui appartient plus, mais qu'elle appartient à son idée : faire triompher les siens, et que pour elle, à l'heure où elle ne subit pas le vertige des sens, le moindre de ceux-ci compte plus que lui... C'est qu'il est encore actif et puissant, ce vertige. Chaque fois qu'elle veut obtenir quelque chose de Michel, c'est en baisant ses lèvres, en se blottissant sur sa poitrine qu'elle le demande, petit animal sensuel et caressant, merveilleusement doué du côté de l'instinct, et qui n'ignore pas la lâcheté de l'homme, son impuissance à réagir contre les troubles de la chair. Que tout cela est donc merveilleux, par l'observation, par la finesse, par la souplesse du dialogue, par ces caresses du style qui sont comme des approches charnelles... et que M. Donnay connaît donc bien, profondément, intimement, le véritable mode d'action de la sexualité ! M. Maurice Donnay n'a jamais vécu, ni pensé, ni écrit rien de plus fort et de plus pénétrant que ce second acte...

La domination de la chair, si forte soit-elle, n'est pas toujours prépondérante. Il y a des moments où elle cesse, où l'homme se reprend,

surtout quand le cerveau de cet homme n'est pas à la merci des seuls *réflexes*... Michel Aubier s'est décidément repris dans la grande scène du troisième acte et l'on sent qu'il prépare un coup d'éclat. Désormais son intérieur n'est plus à lui, il est tout aux Sémites. Avec cette puissance d'expansion merveilleuse qui est un des traits les plus accusés de la race et que M. Donnay a finement notée, Judith a rempli son salon de ses coréligionnaires. Ce sont alors discussions sur l'internationalisme, sur le désarmement, où tient le principal rôle un certain docteur Lourdau, dont le nom dissimule mal, ou trop peu, un écrivain allemand bien connu. Poussé à bout, Michel va éclater. . il éclate, et devant tous chasse de chez lui un des invités de sa femme. . Vous pensez bien qu'elle ne lui pardonnera jamais.

Ici se trouve, à mon sens, le point faible de la pièce. Michel Aubier est lassé, écœuré de la vie qu'il mène, de la bassesse instinctive de cette Judith, assez douée sans doute du côté de l'intelligence et des sens, mais fort dépourvue du côté du cœur. Il sent bien que cette union ne peut plus durer, ou mieux, que cette *désunion* va s'affirmer... A ce moment, sa femme, la belle et noble Suzanne qu'il a si

complètement méconnue et si injustement délaissée, se présente chez lui pour lui demander l'autorisation d'emmener ses enfants dans la nouvelle existence qu'elle va se faire... Elle n'est pas encore remariée... mais elle va se remarier... Ah ! que M. Donnay a donc manqué une belle scène... non seulement un bel effet, mais un effet *vrai*, qui eût complété l'humanité de sa pièce, affirmé son idée, et que j'attendais pour ma part avec une quasi-certitude ! Cette femme, elle va se remarier... Elle vient l'annoncer à Michel, mais rien n'est encore fait : par le cœur elle appartient encore tout entière à celui qu'elle aimait. Parions qu'elle ne désire qu'une chose : être reprise par lui !... Comment M. Donnay a-t-il pu se refuser cette satisfaction, se soustraire à la volupté prenante d'une belle situation et qu'il eût si bien traitée ! Cela est inouï, en vérité, d'autant mieux que ç'eût été la seule façon de conclure sur une idée. Qu'il eût été beau et consolant de voir Suzanne glisser à nouveau dans les bras de celui qui, jamais, n'eût dû l'éloigner de son cœur. M. Donnay s'est refusé, nous a refusé cette volupté saine, et pourquoi ?... pour nous montrer une fois de plus le dangereux petit animal qui le lâche défini-

tivement pour aller à son Destin.

C'est peu dire, pour souligner la valeur d'une pièce, que marquer son intérêt croissant de scène en scène, en même temps que se déroule l'action. L'écueil du *Théâtre d'idées*, c'est une subordination trop immédiate de la psychologie des personnages à la thèse présentée par l'auteur, si l'on veut, une sorte de roideur dûe tout uniment à ce fait qu'ils ne furent pas conçus au préalable comme êtres *isolés* des doctrines qu'ils doivent défendre. A cela nul remède : l'auteur dramatique, comme tout autre écrivain, pense en se représentant des *intérieurs d'âmes* qui réagissent les unes sur les autres, ou bien des *théories*, pour le triomphe desquelles il mettra dans la bouche de ses personnages ses propres prédilections. M. Maurice Donnay a la fortune d'appartenir à la première catégorie. La vie circule dans sa pièce comme un sang riche et généreux dans les veines d'un homme actif et bien portant. Et cette impression qu'il nous donne, elle ne tient pas seulement à ce que, par sympathie imaginative, il a vécu l'âme de ses personnages... Elle est dûe encore à la souplesse, à l'élégance, à la fluidité d'un dialogue qui nous fouette le sang comme un vigoureux cordial.

Je n'y fais, pour ma part, qu'une seule objection : c'est de ci de là, à de rares intervalles, telle plaisanterie un peu trop facile, tel jeu de mots ou trop *livresque* ou trop *attendu*, qui détonent, nuisent à la belle tenue de l'ensemble, et sont comme des fausses notes dans une œuvre d'observation si aiguë et de psychologie si fouillée !... Qu'il serait aisé d'ailleurs de les effacer d'un trait de plume, pour restituer à la pièce sa parfaite tenue !

## PARAITRE

M. Maurice Donnay m'apparaît avant tout comme un talent souple et nuancé... Et la première de ces deux épithètes n'implique nulle défaveur, bien au contraire. Souple, c'est-à-dire capable de se plier aux métamorphoses, et se plier aux métamorphoses, n'est-ce pas aussi bien se renouveler ? Or, la faculté de renouvellement, est un peu comme la pierre de touche du véritable écrivain : qu'il s'agisse du Roman ou du Théâtre, elle est la seule ressource qui l'empêche de tomber dans la *manière*, cet inévitable écueil de l'artiste ayant une première fois connu le succès.

Donc l'auteur d'*Amants* de l'*Autre Danger*,

du *Retour de Jérusalem,* — je cite avec intention des œuvres qui déjà marquaient des étapes distinctes dans une carrière bien remplie — a voulu faire autre chose, autre chose non seulement que ce qu'il avait donné jusqu'alors, mais autre chose encore que ce qui avait été dit et répété par des confrères sur de multiples tons. Il a voulu, je ne dirai pas nous épargner l'adultère — qui donc sera assez fort pour dresser debout un conflit dramatique valable où l'amour coupable ne soit pas en jeu ? — mais nous montrer son action dissolvante sur tout un groupe social, et de quelle façon particulière il agit, lorsqu'il a pour principal facteur l'argent. *Paraître !* Vous allez aussitôt percevoir la signification symbolique de ce titre : Jusqu'à présent les convulsions de l'amant et de la maîtresse, leurs élans passionnés l'un vers l'autre, leurs cris d'amour et de détresse, ne nous avaient guère été montrés sur la scène qu'isolés de leurs causes, pour la valeur expressive du sujet, pour l'*amour de l'art*, si j'ose dire, et parce qu'une expérience vieille comme le monde a prouvé aux auteurs que ces spasmes de la passion coupable rencontrent presque nécessairement un accueil favorable auprès des

spectateurs assemblés. Mais qu'au fait lui-même on vienne surajouter sa cause, qu'on la choisisse cette cause en dehors des éléments passionnels qui d'habitude se confondent avec lui, autrement dit et pour préciser, qu'à la passion se suffisant à elle même et se justifiant par elle même on vienne substituer l'adultère s'expliquant par un besoin, par une exigence sociale... voici tout aussitôt un motif de renouvellement, quelque chose qui n'avait pas été montré jusqu'alors dans notre théâtre moderne, et dont il faut savoir gré à M. Maurice Donnay de nous avoir offert la primeur. Car tel est bien le sens intime de son effort, tout autant que l'explication de sa pièce. Vouloir montrer plus qu'on n'a, et par tous les moyens *faire façade* dans le monde, tel est le sens véritable de la pensée de M. Maurice Donnay, comme de son titre, qu'il fallait, de toute nécessité, énergique et bref... un seul verbe : *Paraître !* souligné d'un point exclamatif ! L'idée première ne manque ni de saveur ni de nouveauté. Mais une idée par elle-même n'est encore que peu de chose, si on l'isole de sa mise en œuvre, et je me rappelle ce mot d'un des maîtres du théâtre contemporain, ce mot prononcé de-

vant moi et qui m'avait frappé: « Nous passons notre temps à gâter les plus belles idées ! » Voyons donc quels sont les moyens employés par M. Maurice Donnay pour mettre la sienne en valeur !

Voici une jeune fille, Juliette Margès, qui a été élevée jusqu'à sa dix-huitième année dans un milieu bourgeois, assez aisé, mais sans grande fortune. Les Margès ont déjà un de leurs enfants établi, leur fils Paul, avocat qui court après les affaires et qui a épousé une femme ambitieuse dont la situation médiocre, compliquée de ses goûts d'élégance et de haute vie, fera le démon de la pièce. Christiane Margès n'a qu'un désir : améliorer sa situation par tous les moyens possibles, et dès le début nous pressentons qu'elle ne reculera devant rien. Les parents Margès sentent bien qu'une sorte de gêne existe dans le ménage de leur fils Paul qui, passionnément épris de sa femme, voudrait pouvoir lui procurer le luxe qui lui manque, et secrètement ils désirent pour leur fille, sans trop l'avouer, un mariage plus brillant. Voici que le hasard leur vient en aide, sous la forme d'un accident heureux. Non loin de leur propriété un jeune homme a été grièvement blessé par son

automobile : on l'a conduit chez les Margès qui l'ont recueilli et soigné : leur fille Juliette a été pour lui la sœur gardienne qui veille au chevet du malade et qui adoucit sa souffrance. L'amour est né entre eux durant la convalescence. Or, il se trouve que ce jeune homme est le propriétaire d'une des plus grandes marques de champagne et possesseur d'une immense fortune : Jean Raidzell déclare à Juliette son amour et la supplie de devenir sa femme. Bien qu'au cœur de la jeune fille se soit développée une tendresse réciproque, une sorte de timidité, un vague instinct l'avertit du danger : elle refuse d'abord, puis la passion est la plus forte : elle écarte cette grave objection de la différence de fortune et finit par accepter.

Trois ans se sont écoulés. Juliette Margès est devenue Juliette Raidzell, mère passionnée, épouse non moins tendre, mais déjà délaissée. Jean Raidzell, musicien amateur et qui trompe son ennui par l'illusion qu'il se donne d'être un artiste, a déjà assez ou croit avoir assez de son bonheur bourgeois, et sa jeune femme éprouve, à des signes trop certains, qu'elle n'est plus pour lui ce qu'elle était au début, et que l'argent va devenir pour eux l'origine des

pires malheurs. Raidzell est courtisé, adulé, par ceux, et surtout par celles qui envient sa situation trop dorée. Mme Hurtz, femme de lettres aux succès bruyants et répétés, lui fait la cour et Juliette s'en aperçoit. Une secrète contraction du cœur lui fait pressentir déjà ce que peut être l'adultère, à elle jeune femme pure, ignorante, et qui ne souhaite qu'une chose : conserver son mari loin du monde et de ses dangers. Elle le pressent, dis-je et voici que l'arrivée soudaine d'une amie, Germaine Lacouderie, qui vient lui demander un secours d'argent pour se soustraire à un chantage odieux organisé par son amant lui même, voici que cette arrivée augmente encore la contraction de son cœur, en aggravant cette vision du monde, qui commence à lui apparaître comme un lieu de tromperie et d'adultère. Vous vous rappelez la tirade fameuse de Perdican dans *On ne badine pas*. « Le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange ». Eh bien, Juliette Raidzell, jeune épouse qui vient d'être mère a quelque chose de la vision décrite par Musset.

Pourtant elle n'est qu'au début de ses an-

goisses, et la pire douleur lui viendra de sa famille même. Vous vous rappelez Christiane Margès, sa belle-sœur, celle qui a épousé l'avocat, et qui est torturée par le désir de paraître, qui toujours voit grand, plus grand, riche, plus riche .. Quelle amertume pour elle et quel sujet d'envie que ce mariage de la belle-sœur qu'elle juge insignifiante, de la petite fille aux rêves bourgeois avec cet archi-millionnaire qu'est Jean Raidzell. Quelle proie ce serait pour elle, qui le sent faible et qui se sent forte, parce qu'elle est femme et qu'elle connaît son pouvoir, parce que, non seulement elle n'aime pas son mari, mais le méprise de ne pas réussir plus vite, de ne pas satisfaire au goût désordonné du luxe qui l'emplit. Elle veut accomplir sa destinée de femme, et cette épouse, au même titre que l'autre, a une âme de fille, de courtisane-née, puisqu'aussi bien elle ne voit que l'argent. Avec Jean Raidzell, elle joue la comédie de l'amour, de la jalousie. Elle lui jette sa passion à la tête, et bien entendu, le jeune musicien oublie tout, sa femme, son enfant, son bonheur intime, pour tomber dans les bras de Christiane. Mais Christiane a vraiment, dans toute la force du terme, une âme de fille: elle ne s'est donnée que pour mieux

se reprendre : Si elle a prodigué au jeune homme son corps et ses caresses, durant quinze jours d'affolement, ce ne fut que pour mieux le tenir en haleine, pour se refuser, pour lui marquer sa volonté, ou du moins son secret désir. Elle ne lui a donné faim et soif d'elle, que pour mieux irriter cette soif et cette faim, car ce qu'elle veut, c'est Jean Raidzell à elle seule, ou plus exactement la fortune de Jean Raidzell pour elle seule.

Voilà où en sont les amants, car Christiane et Jean sont amants quand le rideau se lève sur le quatrième acte et le décor de la mer à Cannes. Christiane qui, après s'être donnée à Jean, s'est reprise pour affoler son désir, Christiane ne se donnera plus à nouveau, complètement, absolument, que si Jean consent à ce qu'elle veut : son départ et la rupture définitive avec sa jeune femme... Et Juliette, qui soupçonne leur liaison, qui n'en a pas de preuves, mais qui en est sûre de cette certitude instinctive que donne le véritable amour, Juliette souffre le martyre de la jalousie. Elle questionne, elle interroge Germaine Lacouderie, l'amie qu'elle a sauvée au début, et qui n'ose lui communiquer sa certitude Elle se débat au milieu des pires angoisses : elle vou-

drait douter, et elle ne peut. Jean et Christiane sont partis la veille, seuls, pour une promenade en mer. Jean et Christiane ce matin encore ont quitté la villa, et on vient de les lui signaler rue d'Antibes, à Cannes. Voici pourtant que le mari de Christiane arrive brusquement de Paris, avec la figure altérée... et pour Juliette cette brusque arrivée, c'est la conviction même, c'est la preuve de l'adultère. Paul Margès a été prévenu dans une réunion électorale : on lui a jeté à la tête les épithètes les plus outrageantes, et sa douleur est telle, car il aime passionnément sa femme, qu'il oublie de voir les traits contractés de sa sœur et qu'il ne songe qu'à son malheur. Juliette pourtant fait bonne figure, elle refoule sa douleur au plus intime d'elle-même ; elle tente de convaincre son frère, prévoyant qu'au point où il se trouve, il est capable des dernières violences, et elle atteint presque à le convaincre qu'il se trompe, bien qu'elle-même ait la certitude de l'adultère et la mort dans l'âme. Pourtant Jean Raidzell et Christiane Margès reviennent de leur promenade avec le sourire et la joie sur leur visage. Christiane embrasse son mari. Elle s'approche de sa belle-sœur et tente de lui donner un baiser. Mais celle ci ne

peut supporter l'outrage — elle éclate, et sous l'affront du cri jeté par Christiane : « Oui, je suis sa maîtresse », Paul Margès tire un revolver de sa poche et abat à ses pieds Jean Raidzell ?

Je voudrais tout aussitôt, avec M. Maurice Donnay, m'expliquer sur les objections ou réserves qu'il me semble bien qu'on puisse adresser à sa pièce, pour arriver ensuite aux qualités de premier ordre qu'elle enferme. Et la première de ces objections, pour ne pas dire la plus importante, la plus saillante, celle qui doit frapper tout esprit ayant une vue *synthétique* du théâtre, c'est que l'intérêt s'y trouve dispersé sur un trop grand nombre de personnages, sans qu'aucun de ceux ci vienne s'imposer au premier rang de notre imagination comme figure essentielle et directrice. Tel auteur contemporain pêche par excès de synthèse, de condensation, par trop de *ramassé* si j'ose dire, dans la structure de ses affabulations dramatiques, parce que ses personnages n'ont pas de *dessous*, comme on s'exprime en peinture, parce qu'ils ne sont pas assez *étoffés*... C'est le contraire qu'on observe chez M. Maurice Donnay, et dans cette pièce beaucoup plus encore que dans ses œuvres précédentes :

un abus du hors-d'œuvre, une tendance à la dispersion, qui a pour conséquence une fatigue de l'esprit, une difficulté évidente de situer les personnages à *leur plan*. Et parbleu, voilà bien l'image qu'il me fallait pour faire comprendre mon idée ! Cette pièce fait songer à certains tableaux où, dans le nombre des figures esquissées, il ne s'en trouve pas une qui de tout son relief s'impose au premier plan pour attirer et retenir l'attention : c'est défaut de composition, si l'on veut, manque de perspective ou d'atmosphère, et si les procédés de l'art dramatique apparaissent différents de ceux qu'on utilise en peinture, il est bien manifeste — et bien souvent nous l'avons marqué — que les lois d'ensemble qui régissent les deux arts ont plus d'un point commun.

Ces réserves faites — et il fallait les faire parcequ'elles expliquent quelque chose comme un malaise à certains moments dans l'attitude du public — je m'empresse de reconnaître et de proclamer les qualités éminentes qui s'affirment dans *Paraître*. Déjà nous connaissions M. Maurice Donnay pour un des plus sensibles, sinon le plus *sensible*, parmi ceux qui ont droit au titre d'artiste dans la production dramatique contemporaine, et vous savez assez

l'importance que j'attache à ce don : la sensibilité, pour y voir le premier des éloges. Ce n'est pas seulement par des réussites de détail, par des *hors-d'œuvre*, comme certains pourraient le croire, que se manifeste la sensibilité de cette exécution. Si ce n'est point dans l'ensemble de l'œuvre, c'est tout au moins dans la tenue de certains morceaux. Rien de plus mordant, de plus actuel, que la scène où l'auteur esquisse, la figure de Mme Hurz, la caricature de la femme de lettres contemporaine, en marquant son ascendant sur le monde qui l'approche : nous avons tous mis des noms précis et certains sur le pseudonyme de ce bas-bleu, que d'Aurevilly, s'il vivait encore, se reprocherait de n'avoir pas stigmatisé ! Rien de plus émotionnant par le dedans, par ce qu'il nous suggère en nous faisant pressentir les souffrances de Juliette Raidzell, que le récit de son amie Germaine, venant lui raconter sa faute et la plus dure punition qu'elle en ait eue : l'infamie évidente de son amant ! Rien de plus poignant enfin que cette scène où la malheureuse Juliette, convaincue de l'infidélité de Jean, et qui trouve une nouvelle raison d'y croire dans l'arrivée soudaine de son beau-frère, fait sur elle le suprême effort de dissimuler la vérité

qui la torture pour soustraire à une vengeance certaine celui qu'elle aime encore et dont elle voudrait être aimée ! Très belle situation je le répète, aussi neuve que forte, et qui eût rendu son plein effet, si l'attention des auditeurs n'avait été dispersée par la complication des événements antérieurs, par la diversité des figures qui s'étaient agitées devant eux, déroutée en un mot par le défaut d'armature qu'on ne saurait nier dans une œuvre par ailleurs si prenante et si vivante aussi. Je vais me résumer brièvement : il y a sans doute un juste milieu entre la facture dramatique trop ramassée de M. Paul Hervieu et celle dont M. Maurice Donnay vient de nous proposer un exemple... et il ne serait pas impossible que la vérité fût dans ce juste milieu. Mais n'oublions pas ce correctif : c'est avec sa sensibilité qu'on produit en art, et les théories n'ont plus guère d'importance, dès que l'écrivain tient sa plume en main.

## M. HENRY BATAILLE

### MAMAN COLIBRI

La plupart des divergences qui se manifestent dans l'opinion qu'on formule sur les œuvres de l'imagination, drames ou romans, viennent de cette opposition fondamentale entre les deux points de vue auxquels on les soumet : celui du *moraliste* et celui du *psychologue*, et ce contraste suffit, est il besoin de le dire ? à créer les pires malentendus. Jamais je n'ai mieux senti cette vérité d'âme, qui est en même temps une vérité d'art, qu'en écoutant la nouvelle pièce de M. Henry Bataille où se développe la donnée la plus audacieuse et pourtant la plus vraie. Du point de vue moral, elle a choqué, choque et continuera de choquer ceux qui sont habitués à demander aux œuvres de l'imagination des situations moyennes ne violentant pas leur conception de la vie. Elle a plu, au contraire, elle plaît et continuera de plaire à ceux qui ne craignent pas les situations un peu osées, à ceux-là surtout qui les recherchent, pourvu toutefois

qu'elles trouvent dans la réalité leur prototype et leur modèle.

*Maman Colibri*, c'est l'éternel sujet, le lieu commun si l'on veut — mais depuis longtemps ne savons nous pas que les lieux communs sont la plus belle matière à développements littéraires ? — de la seconde jeunesse, ou automne de la femme : époque dangereuse, particulièrement dangereuse et climatérique, d'autant plus redoutable parfois que la première jeunesse ou époque normale de l'amour fut mieux à l'abri des passions. C'est alors au cœur de la femme, une sorte de brusque réveil de toutes les puissances d'aimer qui, chez elle, gisaient endormies.,. et comme il s'accompagne, ce réveil, d'une vue très nette de la fuite du Temps, par conséquent de leur brièveté nécessaire, elles peuvent revêtir une soudaineté et une âpreté qui étouffent dans sa conscience toute autre voix que celle de la passion. J'ai dit que c'était là un lieu commun, et je ne m'en dédis pas. Qui de nous, en effet, n'a pas dans son souvenir quelque cas analogue, pour l'avoir observé auprès de lui, pour l'avoir *vécu* peut-être — j'entends ceux qui trouvèrent leur initiatrice et leur première maîtresse chez une amie de leur

mère, Chérubins en tunique auxquels manquait seule la grâce légendaire du protégé de la Comtesse, mais qui la conservaient quand même cette grâce pour des yeux aveuglés par la passion ?

Et voilà précisément tout le sujet de la pièce de M. Henry Bataille, dans un décor moderne, et avec un accent qui précise bien la date et le milieu. Mme de Rysbergue, Irène de Rysbergue, mariée sans amour à un grand financier, brasseur d'affaires, est arrivée à l'âge de trente-neuf ans sans connaître l'amour. Elle a élevé ses enfants qui sont maintenant de grands fils, puisque l'un, Richard, a vingt-deux ans, et l'autre quinze, sans soupçonner les troubles et les joies de la passion-maîtresse. Mais voici qu'ils se révèlent à son cœur et à ses sens en la personne du jeune Georges de Chambry, ami de ses fils, qui fut élevé auprès d'eux, et dont elle a vu s'allonger les tuniques. Ah ! ce Georges de Chambry — Georget, comme tous l'appellent — ce n'est certes ni un Chérubin, ni un Fortunio : il n'a ni les émois du premier, ni les troubles du second. Il est d'un temps où l'on sait ce que vaut l'audace pour la conquête de la vie en général et des femmes en particulier. S'il a

quelque souci littéraire, et si quelque œuvre lui fut chère, je gagerais bien que c'est Don Juan, celui de Molière et de Mozart. Il sait ce qu'il faut demander aux femmes, ce qu'il faut exiger d'elles pour les tenir à merci... et certes il l'exigerait de Mme de Rysbergue, si celle-ci n'était déjà prête à l'accorder, et n'avait même tout accordé. De ce garçon qui pourrait être son fils, Irène a donc fait son amant, un amant qu'elle adore, pour qui elle a toutes les faiblesses, toutes les complaisances, toutes les *imprudences*, disons le mot.

Jusqu'alors personne ne s'est aperçu de rien. Mais voici précisément qu'une imprudence des amants éveille les soupçons du fils aîné Richard. Et c'est là la matière du second acte Situation pénible assurément, plus que pénible, atroce dans son audace, celle de ce fils qui adore sa mère, mais ne veut pas supporter plus longtemps une chose intolérable, qui aime son père également, et se considère comme le justicier de son honneur. Situation originale, et pour laquelle il a fallu à M. Bataille tout son talent, car elle se développe constamment sur les bords d'un précipice où elle eût pu s'effondrer. Elle a traversé ce difficile passage, grâce à l'habileté de l'auteur, à

son sentiment très intense de la vie : elle a violenté l'attention du public, et c'est un des triomphes de l'auteur dramatique que d'atteindre à un pareil effet. Richard n'a qu'une idée : venger l'honneur de son père en provoquant Georget, en se battant avec lui sous un prétexte quelconque. Irène ne songe qu'à une chose : empêcher une pareille rencontre, où son fils et son amant se trouveraient face à face, où elle aurait à trembler pour tous deux sans doute, mais peut-être moins — et Richard le sent avec une douleur poignante — pour l'enfant de sa chair que pour le bien-aimé de son cœur et de ses sens ! Situation pathétique encore une fois, et dont je crois pouvoir dire qu'elle ne fut pas encore présentée à la scène ; elle paraîtrait sans issue, si le père, M. de Rysbergue ne venait la dénouer. Il arrive, ayant surpris lui aussi le secret. Il menace d'exécuter Georget, et place Irène dans l'alternative ou de renoncer à Georget ou de quitter pour toujours le foyer conjugal. Mme de Rysbergue n'hésite pas un instant ; elle s'enfuit !

On a parlé et on parlera encore, il n'en faut pas douter, de la question de *Moralité*, à propos de cette pièce, dont la donnée est plus

qu'audacieuse, pénible nous l'avons dit, atroce, ajouteront quelques-uns, et nous ne le contestons pas. Encore faudrait-il s'entendre sur le sens et la vraie portée de ce mot : Moralité, dont on a fait si grand usage et même abus dans les jugements littéraires. Si par morale en littérature on entend une œuvre où ne soit exposé aucun des conflits passionnels qui troublent et déconcertent les relations familiales et sociales, certes non, *Maman Colibri* n'est point une œuvre morale, et je n'en conseillerais pas, je n'en conseille d'aucune façon d'ailleurs, l'audition aux « petites filles dont on coupe le pain en tartines. » C'est le cas de répéter ici et de transcrire la distinction subtile, définitive à nos yeux, que Baudelaire établissait dans son article trop peu connu, et qui est un pur chef-d'œuvre, sur *Madame Bovary*, lors du procès fameux : — « Plusieurs critiques avaient dit : « Cette œuvre vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle à la conscience de l'auteur. Où est-il le personnage proverbial et légendaire chargé d'expliquer la fable et de diriger l'intelligence du lecteur ? En d'autres termes, où est le Ré-

quisitoire ? » Et l'auteur de l'*Art Romantique* ajoutait : « Absurdité ! Eternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres ! Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion ! »

Merveilleuse consultation, en vérité, que ce diagnostic littéraire. Consultation qui suffit à anéantir la thèse enfantine du livre fameux, *Qu'est ce que l'art*, qui fit tant de bruit à son apparition, parce qu'il était signé du grand nom de Tolstoï, mais qui ne tenait pas debout, de ce Tolstoï précisément dont M. Henry Bataille devait adapter à la scène l'œuvre maîtresse, qui celle-là a tenu et tiendra longtemps ! *La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale :* voilà l'épigraphe que je mettrais en tête de ma pièce, si j'étais M. Henry Bataille, car il ne saurait trouver meilleure défense à son effort envisagé du point de vue : *moralité* (1). La logique, ce n'est pas seulement l'œuvre, c'est la vie qui nous

(1) Depuis lors M. Bataille a fait du chemin, et certes nous ne maintiendrions plus ce jugement, si nous devions, à l'heure actuelle, faire un portrait de l'auteur.

la donne... et voilà pourquoi la pièce de M. Bataille est bonne... que dis-je ?.. saine à voir et profondément morale, pour celles qui seraient sur la pente où Irène glissa si allègrement. Lorsque l'épouse infidèle et qui a trente-neuf ans — 39 ans, c'est une coquetterie d'auteur : c'est pour montrer qu'elle n'a pas franchi le redoutable cap des 40, mais en réalité c'est la même chose : cela est expressif quand on l'écrit en chiffres, mais ne signifie rien quand on emploie des lettres — lorsque, dis-je, l'épouse infidèle et la mère coupable s'est enfuie avec le mineur qu'elle a détourné; lorsque durant une année, dans sa solitude des environs d'Alger, elle a joui de sa jeunesse et de ses caresses, puis que peu à peu elle voit en lui la lassitude succéder au désir ; lorsque finalement elle le sent se détacher d'elle pour reporter tous ses soins sur une fille de vingt ans — car la jeunesse, un jour ou l'autre, appelle invinciblement la jeunesse, et *vingt ans*, cela est expressif même quand on l'écrit en lettres — quelle douleur alors peut égaler celle de l'amante qui bientôt sera la délaissée, qui pressent l'inévitable et, par crainte d'en mourir, préfère quitter la place ! Irène, qui est une passionnée, et une pas-

sionnée sensuelle, s'écrie à un moment de cette douloureuse désillusion qu'elle ne regrette rien et qu'elle a connu des joies qui équivalent à toutes ses douleurs ! Surtout n'en croyez rien, femmes de quarante ans, qui pourriez être tentées d'en faire l'expérience ! Elle connaît là une douleur à laquelle n'équivaut aucune joie, car après elle, il n'y aurait plus que la mort — puisqu'elle n'est pas croyante — s'il ne lui restait l'étreinte et le pardon des siens, je me trompe : de son fils... Quelle moralité, je vous le demande, pourrait être plus active et plus efficace que celle-là, cette *logique de l'œuvre* dont parlait Baudelaire, qui est aussi celle de la vie, et qui redresse les pires erreurs en leur imposant la plus effroyable souffrance ! Immorale, cette pièce !... Allons donc, je la juge au contraire de la plus immédiate moralité, puisqu'à la faute elle fait succéder le châtiment.

Irène, qui s'est enfuie d'Alger, revient au foyer de son fils Richard, qui, dans l'intervalle, s'est marié : elle y revient confuse, repentante et ruinée, et Richard fait le seul geste qui convienne pour un fils, à l'endroit d'une mère coupable et repentante : il entr'ouvre ses bras et la serre sur son cœur.

Mieux encore, il indique du doigt la chambre où vagit le premier enfant qui, dans la mère jadis coupable, éveillera l'instinct de l'aïeule régénérée. Et c'est encore là, ce geste, la plus haute moralité de l'œuvre de M. Bataille, puisqu'il précise non plus seulement les sources du pardon, mais encore le véritable devoir et la mission dernière de la femme qui a aimé conformément aux exigences de la nature, et aux saisons de la vie !

Nous en avons assez dit sur le *fond* même de l'œuvre. Pour ce qui est de la *forme*, on ne saurait trop louer la délicatesse et l'élégance, les recherches de langue qui font de M. Henry Bataille un véritable artiste littéraire, et dans un temps où presque tout le monde *bâcle*, l'opposent décidément à tant de fabricants de drames et de romans Depuis que les préoccupations politico-sociales ont envahi la littérature d'imagination, nous assistons à une effroyable dégénérescence de la forme qui nous fait croire, lorsque nous sommes au théâtre, que les auteurs sont des avocats, des magistrats, des médecins peut-être, mais des écrivains non certes... (1). M Henry Bataille

(1) Pour la *forme*, aussi bien que pour l'*esprit* qui anime ses nouvelles œuvres, notre jugement d'aujourd'hui se trouverait

réagit contre une si déplorable tendance, ou mieux, il s'abandonne à sa nature qui est d'écrire en artiste, parce qu'il sent en artiste. Ne sait-il pas d'ailleurs que c'est la forme seule qui conserve les œuvres, si elle ne suffit pas toujours à les imposer dès l'abord ?

## LA MARCHE NUPTIALE

Le talent de M. Henry Bataille est de ceux qui prennent et qui retiennent, habile à forcer l'attention de ceux-là même qui ne partagent point ses idées, par je ne sais quelle allure de conviction forte et de troublante passion. Il sait trouver une situation audacieuse et l'imposer, une fois trouvée, à des spectateurs qui, peut-être s'insurgeraient-là contre, si c'était un autre que M. Bataille qui la leur présentât — on a pu s'en rendre compte l'an dernier avec sa pièce : *Maman Colibri*, où les pires audaces passaient comme lettre à la poste, grâce au tour de main de celui qui les mettait en œuvre. Et puis il a ce mérite, au-

aussi modifié. Sous l'influence de certaines causes, et particulièrement du *succès*, M. Bataille a mis ses pas dans les pas de M. Bernstein et inauguré une manière de théâtre *brutaliste* par où il rejoint, s'il ne dépasse son maître.

quel pour ma part je suis infiniment sensible, et si rare de nos jours qu'il apparaît comme une vertu littéraire : il possède un style, une forme, il a souci de la langue qu'il fait parler à ses personnages et l'on sait de reste qu'il se différencie par là de la plupart des auteurs qui écrivent pour le théâtre.

Ses pièces sont vivantes et pourtant ce sont des pièces à *idées* : on voit assez que je les distingue par là de celles qui, défendant aussi des idées ou des théories, commc les drames de M. Brieux par exemple, sont compromises dans leur existence même d'œuvre dramatique par le parti-pris qui met la plume à la main de l'auteur. Et ceci encore, comme le style, comme la beauté de la forme, c'est un *don*, c'est une chose qui ne s'acquiert pas, parce que cela est inhérent à la pensée même de l'auteur. C'est en ce sens et dans ces limites qu'il faut admettre les théories de Flaubert sur la confusion de la forme et du fond : L'auteur pense t-il en artiste ?... il écrit une langue savoureuse et qui, par son harmonie, plaît à l'oreille. Pense-t-il en auteur dramatique ?. . il sait dresser debout des personnages qui ont une vie indépendante des idées dout ils sont le support. D'un tel point de vue

M. Henry Bataille est tout à la fois un artiste et un auteur dramatique.

J'ai dit que ses pièces étaient des pièces à idées, et bien que pas une fois les idées chez lui ne ralentissent ou n'alourdissent l'action dramatique, sans doute y peut-on faire une objection, c'est que par leur dédoublement, dans cette *Marche nuptiale* qui nous occupe, elles apparaissent contraires au principe de l'*unité d'intérêt*, et sollicitent notre attention en des sens contradictoires : d'où je ne sais quel flottement dans la pensée de l'auteur, et chez nous autres spectateurs, de pénibles hésitations. Deux idées maîtresses ou directrices présidèrent à la conception de la pièce, comme elles en commandèrent les développements : La première c'est la légèreté, pour ne pas dire plus, l'inanité des conditions dans lesquelles sont faits la plupart des mariages contemporains... et je crois que là-dessus tous ou à peu tous tombent d'accord : on approuve mais au surplus on ne fait rien pour les modifier, ces conditions. La seconde idée de M. Bataille, c'est la difficulté d'adaptation dans la vie commune des êtres appartenant à des catégories sociales distinctes,.. et celle-ci sans doute est beaucoup plus contestable du point

de vue psychologique, ou du moins ne se présente pas avec le caractère d'évidence et de généralité que revêt la première. Ce sont ces deux thèmes qui circulent à travers la pièce, le premier commandant l'exposition et le second acte, tandis que le second préside aux développements des deux derniers. L'analyse va nous montrer de quelle façon ils régissent les situations du drame.

Grâce de Plessans, fille noble et de vieille souche, a aimé Claude Morillot, son professeur de piano, garçon sensiblement plus âgé qu'elle et fort dépourvu de dons physiques, mais chez lequel elle a discerné une belle âme et une nature précisément contraire à celle de tous les partis qu'on lui pouvait proposer. Elle a voulu l'épouser ; elle a soumis ses intentions à sa famille, qui bien entendu a rejeté avec indignation une telle mésalliance. Grâce a passé outre et elle est partie avec lui. Ici ce n'est point, comme tant de fois on l'a vu dans la réalité, le professeur de piano qui a séduit et enlevé son élève, mais bien l'élève qui a décidé et entraîné le professeur, car Claude Morillot n'est point homme à prendre un parti, et s'il a une belle âme, il n'a ni énergie, ni éclat, ni même sensibilité, cette sensibilité d'artiste qui, à

défaut d'intelligence, peut séduire une âme de femme Il y a là, dans la conception du personnage, tel que l'a voulu l'auteur, ou tel que l'a réalisé le comédien — on ne sait jamais au théâtre, car l'interprétation déforme si souvent l'idée première de l'écrivain — il y a, dis-je, dans ce Claude Morillot, une insuffisance qui nous choque et semble devoir écarter l'idée de ce grand amour qui se joue de tous les obstacles. Quoi qu'il en soit, Grâce s'est enfuie de la maison paternelle avec Claude, et tous deux, réduits aux plus modiques ressources, se présentent chez une amie d'enfance de Grâce, Suzanne Lechâtelier, pour lui demander un petit emploi dans la maison de son mari, qui joint aux leçons que donnera Claude, leur permettra de vivre tant bien que mal. Lechâtelier est un grand industriel, qui, voici douze ans, a épousé Suzanne, au sortir du couvent. Suzanne reçoit Grâce avec affection, mais avec la condescendance de la femme riche, honorée, régulièrement et confortablement installée dans la vie pour une existence de bonheur. Quant à son mari Roger, il y apporte une nuance de suffisance et de dédain, qui pourtant daignera accorder sa protection, on devine avec quelle arrière-pensée.

Au début du second acte, nous voyons Grâce et Claude dans leur misérable chambrette d'hôtel meublé, heureux pourtant, car dans les premiers temps et grâce au mirage des premières heures, l'amour se suffit à lui-même et il supplée à tout : Claude n'a-t-il pas obtenu dans la maison de Lechâtelier une situation fixe qui leur assure l'indispensable ? Il a même pu, à l'aide d'une avance incorrecte d'appointements, qu'il fit passer aux yeux de Grâce pour une gratification de son patron, louer au mois le piano qu'ils désiraient tant. Profitant d'une absence de son employé, Lechâtelier s'introduit dans la chambre de Grâce et vient lui déclarer son amour, ou pour mieux dire, tenter de tirer parti de la situation. La façon dont elle l'éconduit, sans violence, sans indignation, mais avec fermeté, sa noblesse d'âme, la dignité de ses répliques, font de cette scène une des plus belles que l'auteur ait écrites et si l'on y regardait de près comme nous aimerions à le faire, en étudiant l'œuvre le texte sous les yeux — mais les exigences de l'actualité s'y opposent — il serait aisé de montrer que, par la qualité de la forme, par la beauté du style, M. Henry Bataille s'apparente ici aux meilleurs écrivains de no-

tre langue française. Lechâtelier s'en va, protestant de son respect pour une si noble nature, mais dans le fond de lui-même, encore plus éperdu de désir pour celle qu'il ne peut obtenir.

C'est ici que se produit, dans l'intervalle du second au troisième acte, l'interversion de sentiment dans l'âme de Grâce, qui était indispensable au conflit d'où sort le drame, interversion que nous constatons, mais qu'il nous est plus facile de constater que d'expliquer. L'auteur, en tous cas, ne nous en donne aucune justification précise, tout en nous en laissant soupçonner une ou deux... et de là naît cette hésitation, ce flottement, cette incertitude que le troisième acte suscite en notre esprit. Lorsque Grâce de Plessans, invitée par son amie Suzanne à partager leur villégiature, se retrouve auprès de Roger qui la désire plus éperdûment que jamais, nous sentons bien que le prestige qui, semblable à une auréole, entourait la tête de son cher musicien Claude, s'est presque complètement évanoui, et que cet amour, sa seule sauvegarde, va la livrer impuissante aux mains de Roger, Nous le sentons... mais nous n'en discernons pas exactement la cause. Est-ce l'acte indélicat commis

par Claude ?... Mais il l'a accompli, cet acte, par amour pour elle et pour augmenter son bien-être... la nature généreuse de Grâce nous interdit cette explication. Est-ce parce que décidément ce Claude lui apparaît trop insuffisant de volonté, trop médiocre d'intelligence.., trop inélégant aussi, et par trop provincial ?... Mais de cela aussi n'avait-elle pas eu conscience dès l'origine de leur liaison, et ce qu'elle avait aimé en lui, n'était ce pas tout uniment la naïveté et la candeur de son âme ? Ne serait-ce pas encore ce que nous disions tout à l'heure : la difficulté d'adaptation pour la vie commune de deux êtres appartenant à des conditions sociales si différentes ? Il y a de ces trois choses dans les sous-entendus de M Bataille, et le flottement même que nous constatons à l'analyse prouve simplement ce qu'il a dû reconnaître à l'exécution — combien était difficile la situation qu'il exposait ! Je n'en veux pour preuve que ceci : lorsque Grâce de Plessans, environnée, pressée par les assiduités de Lechâtelier, troublée jusqu'au fond de l'âme et ne sachant plus ce qu'elle va faire, se laisse choir finalement dans ses bras, M. Bataille a recours à un artifice qui montre assez les atténuations par lui jugées indispensables

à son acte : il nous la présente au milieu d'une fête, étourdie de champagne, et par là diminue d'autant à nos yeux sa conscience et la responsabilité de son abandon.

Grâce de Plessans a pu s'abandonner une seconde aux bras de Lechâtelier : elle a pu laisser ses lèvres s'appuyer sur les siennes... elle ne lui appartiendra pas tout entière, car il importe avant tout que celle qui, par son premier geste d'amante, en usa si délibérément avec le monde et les usages de la société, il importe que cette femme ne glisse pas au banal adultère : voilà ce que M. Bataille a bien senti et puissamment mis en lumière. L'angoisse de sa conclusion domine et opprime nos nerfs, dès le début du dernier acte : Grâce de Plessans n'aime plus Claude .. Sans doute aime-t-elle maintenant Lechâtelier dont elle sent, vivante encore sur ses lèvres, la première caresse. Mais plutôt que d'être à lui, elle se réfugiera dans la mort volontaire et par là saura s'affranchir de l'inévitable.

### POLICHE

Dans ces confidences d'avant-première, qui de plus en plus entrent dans nos mœurs dra-

matiques, M. Henry Bataille précisait de la façon suivante — ou du moins lui faisait-on préciser — l'idée maîtresse de sa pièce, en lui donnant non plus seulement la publicité restreinte d'une Revue confidentielle, mais la publicité élargie d'un grand journal du soir :

« J'ai pu dire en toute liberté, au moyen de l'action, des héros, du héros central surtout... j'ai dit, jusque par l'âme des choses, des meubles, des tableaux, des décors, le conflit éternel de notre vie *intérieure* et de notre vie *extérieure*, de l'*exprimé* et de l'*inexprimé*. Voilà l'idée maîtresse, l'intention vêtue d'énigmes qui sert de base et de thèse absente à mes quatre actes. Nous vivons tous, les plus sincères eux-mêmes, dans l'insincérité, dans une conflagration perpétuelle entre notre vérité vraie et celle que nous voulons faire admettre sur nous. Le milieu, l'ambiance, déteignent sur nous, nous entament et jusqu'aux plus lucides, aux plus forts, aux plus libérés, subissent l'envahissement dénaturant des influences cachées, des concessions accordées. Nous vivons dans un perpétuel reniement de nos réalités intérieures... »

Belle idée en elle-même et curieuse à porter au théâtre où l'artifice joue un tel rôle ! Mais quelle imprudence de la souligner théoriquement avec cette précision, et quel risque court celui qui proclame une telle ambition, si dans l'exécution il demeure en deçà de ce qu'il nous fit espérer !

Ce danger, M. Henry Bataille l'a senti, puisqu'il se révolte après coup contre ce commentaire de sa pensée et nous le présente comme un simple interview obtenu par surprise, et amplifié pour les besoins de la cause, tout en reconnaissant qu'il subsiste quelque vérité en lui. Et M. Bataille a bien raison, car c'est à la fois trop et trop peu que cette interprétation. Dans cette œuvre nouvelle, comme dans la précédente, M. Bataille demeure fidèle à son tempérament originel, qui trouve son expression la plus accusée dans la traduction des souffrances de l'amour. Il a senti que là était son originalité, et il veut y demeurer fidèle. C'est toujours le même thème qu'il a développé : les variations seules ont changé, et ces variations, vous les connaissez : c'est l'*Enchantement*, c'est *Maman Colibri*.

Tout auteur, romancier ou dramaturge, si spontané, si impulsif soit il, a une conception plus ou moins consciente de la vie. Nommons cela, si vous voulez, une idée maîtresse où se ramènent les faits particuliers qu'il nous présente, et M. Capus lui-même, le plus détaché, le plus sceptique des écrivains, nous laisse apercevoir, à travers ses pièces, ce qu'on n'a pas craint d'appeler d'un bien gros mot : sa

philosophie. La conception de M. Bataille, qui s'intéresse principalement aux drames de l'amour, n'est ni morale, ni immorale, mais *amorale* au plus haut degré (1). Pour lui, à n'en pas douter, la majorité des humains se trouve régie, souverainement dominée par la passion qui les pétrit à sa guise, serfs impuissants à se libérer d'une telle contrainte. Ce qu'il aime en elle, ce qu'il traduit dans ses personnages, avec la complaisance du peintre qui caresse amoureusement ses modèles, n'est-ce pas tout justement cette fatalité de l'instinct, cette impulsivité qui les livre sans force aux surprises des rencontres, au hasard des circonstances, et fait qu'ils s'appartiennent d'autant moins qu'ils appartiennent davantage à la passion victorieuse. S'il est une faculté humaine dont M. Bataille semble ignorer l'existence, c'est à coup sûr la volonté, cette volonté si puissante chez certains hommes, et qui sait l'emporter sur des impulsions aussi vives pour le moins que celles dont il nous offre la peinture dans ses pièces, cette volonté qui constitue un si bel élément de conflit dramatique, et dont il fau-

(1) C'est l'évolution toute naturelle de cette *philosophie*, qui a conduit l'auteur au point où il en est aujourd'hui.

dra bien qu'un jour on nous montre l'action puissante dans la conduite de la vie, ne fût-ce que par réaction contre la veulerie, contre l'avachissement passionnel dont nous sommes les témoins au théâtre... cette image trop fidèle de la société qui nous entoure !

Il ne faut pas en tout cas compter sur M Henry Bataille pour une telle entreprise... et ce n'est pas un reproche que je lui adresse. L'artiste produit avec son tempérament, avec sa sensibilité, et le mieux qu'il ait à faire, pour nous donner comme peintre de la vie une œuvre ayant chance de nous émouvoir, c'est encore de suivre les suggestions de cette sensibilité. M. Henry Bataille n'a pas besoin d'y être invité : il s'y abandonne avec complaisance. Si ce titre n'était déjà pris, son théâtre pourrait porter le titre général : *Théâtre d'Amour*, ou plus exactement celui-ci : Les *Victimes de l'Amour*. Du reste n'a-t-il pas d'illustres devanciers, et de tous le plus illustre, ce Musset que nous aimons tant, et qu'il aime lui aussi ? Que sont-ils en effet les héros de Musset, sinon les victimes de l'amour auquel ils s'abandonnent ? Seulement ce qui, chez le poète romantique, est mélancolie amoureuse, où le cœur a la plus grande part, transposé

d'ailleurs dans cette langue merveilleuse dont il a le secret, chez M. Bataille, devient irritabilité nerveuse, impétuosité d'un désir où prédominent les sens... Cela se précise, se matérialise, se transforme en je ne sais quoi de positif, d'irritant, d'exacerbant, et qui, pour tout dire, nous rend un compte exact de la société présente, si matérielle, si complètement esclave de la jouissance physique, si parfaitement déprimée dans les ressorts de son énergie intime ! C'est une *mise au point* tout uniment : M. Bataille peut se vanter de l'avoir faite, et par là, je n'hésite pas à le reconnaître, il nous livre une image fidèle de l'époque où nous vivons (1).

Voici donc le héros de M. Henry Bataille : Didier Mareuil, non plus un jeune homme, mais un homme jeune encore : trente-six, trente huit ans peut-être. Non pas élégant, certes, ni beau, mais cachant sous une enveloppe fruste un cœur excellent, une sensibilité profonde, un besoin ardent de se donner... et il l'a fait, le malheureux... il s'est donné tout entier, corps et âme, avec la parfaite inconscience d'une âme simple, à Rosine de Rinck,

(1) Je ne soupçonnais pas, en écrivant ces lignes, que l'évolution de M. Bataille les justifierait si complètement.

dont l'auteur, s'il ne nous précise pas exactement sa situation sociale, nous fait du moins sentir qu'elle est une pure, ou plutôt une *impure* esclave de ses sensations. Rosine de Rinck a été mariée ; elle est veuve ou divorcée, elle est libre en tous cas... et elle use, elle abuse de sa liberté pour s'abandonner à son caprice, à sa fantaisie de belle fille qui aime qu'on la désire et qui joue en conscience son rôle de femme coquette et amoureuse,.. Et c'est à cette sirène que Didier Mareuil s'est livré pieds et poings liés. Il nous apparaît bien comme le contraire, l'antipode de l'ami des femmes, ce fameux de Ryons « auquel il était impossible de se donner tout entier, à l'un de ces charmants et terribles petits carnivores pour lesquels on se déshonore, on se ruine, on se tue, et dont l'unique préoccupation, au milieu de ce carnage universel, est de s'habiller, tantôt comme des parapluies, tantôt comme des sonnettes ».

Didier Mareuil n'a rien de l'Ami des femmes. Il n'en a ni la séduction extérieure, ni le don d'analyse, la faculté d'intime pénétration. A Rosine de Rinck il s'est donc livré sans réserve. Même il a fait pis que cela : pour l'obtenir, pour fixer son attention sur lui, il a mis un

masque sur son visage... il s'est composé une attitude, et sentant qu'il ne pourrait l'avoir en se montrant tel qu'il était, il a voilé soigneusement sa vraie personnalité. Il a fait le drôle, le pitre, l'amuseur, il s'est efforcé, lui le sentimental, le tendre, de s'attacher par les facéties cette femme qu'il ne pensait pas gagner en demeurant lui-même : d'où le surnom comique de Poliche qu'elle lui a donné le soir où elle s'est livrée à lui. Et Didier Mareuil est resté, pour elle et pour tous ceux qui l'approchent, Poliche l'amuseur. Il a du moins conquis par son attitude forcée les bonnes grâces de Rosine de Rinck.

Vous pensez bien que ce n'est pas pour longtemps, car ces sortes de femmes, dominées par leurs instincts, sont encore plus serves de leurs sens que les hommes, quand elles s'y mettent. Dans une partie de plaisir, où Poliche jouait son rôle d'organisateur et d'amuseur, Rosine de Rinck a rencontré Saint-Vast... beau cavalier, jeune, élégant, mis à la dernière mode, coureur de femmes, aussi, et qui s'oppose en un saisissant contraste à l'inélégant Poliche. Ce fut en elle le coup de foudre, un de ces coups de foudre qui se renouvellent assez fréquemment, le coup de

foudre de l'instinct... et d'autant plus violent que son désir de goûter aux caresses du bel élève de Saumur se complique d'un autre sentiment, plus féminin encore, plus décisif, et qui emporte tout : le propos bien arrêté de l'arracher à une rivale. S'il est vrai, en effet, que dans l'ordinaire de la vie, les hommes sont plus unis entre eux par la haine que par l'amour, il est non moins exact que dans les rapports entre les deux sexes, c'est la rivalité qui, chez la femme, crée le ferment indispensable. Rosine de Rinck a saisi une conversation entre Saint-Vast et son amie à elle, Pauline Laub, dans laquelle Pauline donnait rendez-vous à Saint-Vast. Elle prendra donc sa place, elle déclarera son amour à Saint-Vast, avec quel cynisme, avec quelle impudence ! Elle lui tendra ses lèvres, elle le pressera contre elle, elle s'offrira de tout son corps à ce jeune Saumurois qui, bien entendu, ne fera pas le dégoûté, et c'est au moment même où leurs lèvres sont unies, que Poliche arrivera et les surprendra *flagrante delicto*.

Le premier mouvement de Poliche est de faire un éclat. Mais son œil a rencontré celui de Rosine, et il a senti que tout était perdu s'il ne s'inclinait pas Il a été lâche, mais lâche

par amour et cette lâcheté est la seule excusable chez un homme. Dès le début du second acte, il expose la situation à son ami Boudier et en même temps lui découvre l'arrière fond de son âme... cette tendresse, cette sensibilité frémissante que nul ne soupçonnait, et dont son attitude d'amuseur recouvre, comme un apparent vernis, les réalités intimes.. Cette scène ne manque ni de sensibilité, ni de profondeur. C'est elle qui le mieux met en lumière l'idée maîtresse arrachée à M. Bataille — nous l'avons dit au début — « du conflit éternel de notre vie intérieure et de notre vie extérieure, de l'exprimé et de l'inexprimé. » — Il y en a plus encore de ce talent subtil, délicat, très littéraire, et tout *analytique*, fait davantage peut-être pour le roman que pour le théâtre, dans la scène qui suit entre les deux femmes, Pauline Laub et Rosine de Rinck, qui, dans la réalité, se disputent le beau cavalier Saint-Vast, et dans l'apparence échangent baisers et caresses : scène où M. Bataille a prouvé qu'il connaissait à merveille — tel un homme qui en eut l'expérience personnelle et directe - le fond immortel des perversités et des roueries féminines. La Valérie Marneffe de Balzac n'est pas

plus redoutable, ni perverse à qui l'approche que Pauline Laub, la caressante, l'insinuante Pauline, à celle qu'elle proclame son amie. Voilà sans doute ce qu'il y a de meilleur et de mieux observé dans toute l'œuvre de M. Bataille, car constamment la griffe se fait sentir sous les soies et sous les velours dont sont revêtues les deux redoutables rivales. Dans ce duel à mort, à coup de sourires et d'ironies mêlés, Pauline Laub est victorieuse : elle demeure en possession de Saint-Vast, tandis que Rosine de Rinck, par dépit, se rejette aux bras du pauvre Poliche, dont un ami complaisant, Boudier, lui a révélé le jeu caché pour la conquérir et la garder.

Je laisse de côté la question de savoir si une telle volte-face est admissible, si une pareille interversion de nature est vraisemblable. Il y a là je ne sais quoi qui me choque et m'offusque, qui m'apparaît en contradiction directe avec l'intime psychologie de Rosine de Rinck. Les Rosine de Rinck disons-le tout de suite, les femmes, ou plutôt les *filles* de cette qualité — car Rosine de Rinck a vraiment les instincts et l'âme d'une fille — ne sont pas, que je sache, sensibles aux arguments de cet ordre. Ce n'est point

pour leur belle âme, et quand bien même cette âme leur serait soudain révélée avec l'instantanéité de la foudre, non, ce n'est pas pour ce motif qu'elles se rejettent aux bras de l'homme qu'elles abandonnèrent pour des raisons tout opposées Ce que Rosine a goûté chez Saint-Vast, c'est la vigueur de ses reins, c'est la cambrure de son corset d'officier. Qu'ira-t-elle donc faire de la tendresse profonde, réelle, de Poliche, qui peut-être toucherait tout autre, mais elle non pas? Il semble bien que M. Bataille lui-même l'ait senti à la réflexion, puisqu'aussitôt il imprime à son personnage une interversion nouvelle et le replace sous l'influence de Saint-Vast. Rosine et Didier Mareuil, amants renouvelés et qui veulent fuir le monde, se sont réfugiés dans la solitude de la nature... et là ils se sont retrouvés tout entiers, tels qu'ils sont, dans leur intime et profonde réalité psychique: Didier toujours plus amoureux de sa maîtresse, et elle, Rosine, reprise une fois de plus, et remplie par la dévastatrice image du séducteur, de l'irrésistible Saint-Vast, qu'elle ne peut se résoudre à abandonner à sa rivale. L'ennui l'a saisie, l'ennui qui ronge, et il suffit de la confidence d'une amie de Rosine, la

petite Thérésette pour rendre l'image décidément obsédante et pour inspirer à Rosine le désir irrépressible de son ancien amant. Cette fois Didier Mareuil — en qui ne subsiste plus rien du Poliche d'autrefois — se révolte et poussé par la jalousie, fait une scène violente à Rosine. Puis il comprend sa faute et tombe à ses genoux, implorant à nouveau ses caresses et ses baisers. Mais il a senti au même moment l'inutilité de ses retours et qu'elle appartient à Saint-Vast de toute l'intensité de ses désirs. Il se résigne désormais à son sort, comme il se résignera tout à l'heure, dans l'acte final, qui n'est qu'un tableau et une impression fugitive, à la séparation définitive.

On sent, par cette brève analyse tout ce qu'il entre, dans la conception de M. Bataille, de soumission à la force inéluctable de l'amour, envisagé comme une puissance contre laquelle on ne lutte que pour être vaincu. Lorsque, dans le buffet de gare, où les deux amants se serrent la main une dernière fois, nous les avons vus se séparer pour toujours, nous avons pensé à la dernière scène de la *Sapho* de Daudet, car c'est identiquement la même donnée, ou plus exactement le même *tour d'esprit* : c'est une identique atmosphère

qui enveloppe ces victimes de l'amour, ces esclaves de l'instinct, et le décor seul se trouve changé : M. Bataille, par la banalité même du lieu où se résout l'aventure de ses personnages, a voulu ajouter à l impression d'angoisse qu'il entendait nous suggérer. Du point de vue *dramatique* pourtant, cet ouvrage qui est rempli de talent dans le détail, et d'une singulière saveur littéraire comme presque tout ce qu'il écrit, pèche gravement par sa composition et par sa structure, en ce sens que les règles inéluctables de la *progression* n'y sont nullement observées. Le maximum de l'effet est obtenu au second acte, où les scènes de force s'accumulent et se succèdent, après quoi l'on assiste à un ralentissement de l'action, à une dégradation continue qui va jusqu'à l'effacement presque complet des figures. C'est là comme un défi jeté aux lois essentielles de l'art dramatique et l'on s'étonnera à juste titre qu'un artiste aussi expert que M. Henry Bataille et qui a derrière lui plus d'une œuvre vigoureuse, ait pu aussi délibérément s'y résoudre. Ce sera sans doute aussi la cause pour quoi sa prise sur le public demeurera incertaine, car les spectateurs, qui ne raisonnent pas leurs impressions, ne les en subissent pas

moins pour cela ; et comme le disait Dumas fils, précédemment cité, au point de vue *métier* une œuvre dramatique est une *addition*, une *totalisation* d'effets. M. Bataille s'est volontairement dérobé à cette contrainte et je crains qu'il n'en subisse les conséquences.

255

# TABLE


Dédicace ..... 5
Préface ..... 11

**Le Théâtre Idéaliste** ..... 19
G. d'Annunzio ..... 21
M. Mæterlinck ..... 45
Ed. Schuré, J. Péladan ..... 67

**Le Théâtre en Vers** ..... 91
Ed. Rostand ..... 103
Catulle Mendès ..... 119
J. Richepin ..... 128

**Le Théâtre d'Amour** ..... 139
G. de Porto-Riche ..... 141
J. Lemaitre ..... 149
H. Lavedan ..... 161
M. Donnay ..... 200
H. Bataille ..... 222



Châteauroux, imp. typ. et lith. Badel. 172

3

# Figures du Théâtre Contemporain

PAUL FLAT

# Figures du Théâtre Contemporain

DEUXIÈME SÉRIE

PARIS
BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE D'ÉDITION
*E. SANSOT et Cie*
*9, Rue de l'Éperon, 9*
MCMXIII

# DU MÊME AUTEUR :

## CRITIQUE :

| | | |
|---|---|---|
| **Journal d'Eugène Delacroix** | (Plon), | 3 vol. |
| **Essais sur Balzac** | (Plon), | 1 vol. |
| **Seconds Essais sur Balzac** | (Plon), | 1 vol. |
| **Les Premiers Vénitiens** | (Laurens), | 1 vol. |
| **Figures de Rêve** | (Lemerre), | 1 vol. |
| **Le Musée Gustave Moreau** | | 1 vol. |
| **Nos Femmes de Lettres** | (Perrin), | 1 vol. |
| **Figures du Théâtre Contemporain** | (Sansot), | 2 vol. |

## ROMAN :

| | | |
|---|---|---|
| **Deux Ames Souffrantes** | (Lemerre), | 1 vol. |
| **Les Ames sans Frein** | (Lemerre), | 1 vol. |
| **Pastel Vivant** | *(Revue Bleue)*, | 1 vol. |
| **L'Illusion Sentimentale** | (Fontemoing), | 1 vol. |
| **Le Roman de la Comédienne** | (Fontemoing), | 1 vol. |
| **Le Frein** | (Sansot), | 1 vol. |

# Le Théâtre Social

## M. BRIEUX

C'est un signe des temps, un signe indiscutable, que M. Brieux ait pu entrer à l'Académie, et cette élection paraît plus expressive encore, si l'on prend la peine de comparer son œuvre à celle de l'auteur dramatique qui lui fut sacrifié. On sait que l'Académie n'a pas pour habitude de subordonner ses choix à la rigueur d'une doctrine infaillible : les compromis de la Politique y tiennent souvent une place que lui pourraient envier les plus subtiles combinaisons de la vie parlementaire : l'on s'en aperçut, de reste, le jour où, s'agissant de pourvoir au fauteuil de Victorien Sardou, elle ne craignit pas de préférer, au plus illustre représentant de la philosophie contemporaine, un romancier de style dou-

teux et d'inspiration souvent inquiétante. Mais l'Académie, tout comme les autres corps, a ses raisons que la Raison ne connaît pas. Le jour où elle accueillait M. Brieux par préférence à M. de Porto-Riche, elle marquait une évolution d'idées qui tire sa valeur du seul rapprochement des deux noms en présence.

M. de Porto-Riche est écrivain de théâtre, dans toute la force du terme ; pour tout dire, il n'est que cela... entendez que le don du théâtre est en lui si prééminent qu'il n'a jamais songé à une autre forme pour traduire sa pensée. Je ne l'ai pas interrogé sur ce point, si intéressant pourtant à connaître : le mécanisme de son travail, ou qui du moins le serait tant, si les auteurs répondaient aux questions posées par une confession sincère ; mais il est infiniment probable qu'aux heures de demi-conscience, celles où souvent s'élaborent avec le plus de profit les idées et la matière même de notre pensée, ce sont encore des dialogues, et des dialogues toujours, qui s'imposent à son cerveau. Ecrivain de théâtre, il l'est, parce qu'il ne conçoit pas d'autre emploi de son activité intellectuelle que le conflit dramatisé des passions ; bien plus, il est un *spécia-*

*liste* de l'art dramatique, puisque, de toutes les passions qui ravagent l'âme humaine, semblable au clinicien restreignant à une seule maladie le champ de ses études, il a voulu n'en étudier qu'une seule, la plus généralisée il est vrai, la plus accessible, celle de l'amour. *Théâtre d'amour* : c'est le titre de son œuvre, l'estampille de sa spécialité. N'allez pas lui demander autre chose : il vous répondrait qu'il n'en a cure, que cela ne l'intéresse pas : preuve d'étroitesse évidemment, mais d'une étroitesse qui peut servir son homme. Dans la vie, il n'a voulu voir que les rapports entre les sexes, estimant que c'est là matière assez vaste pour absorber l'activité d'un écrivain. A-t-il eu raison ? Celui-là seul a raison en art qui se développe dans le sens de sa nature, et sait choisir, parmi les réalités de la vie, celles qui trouvent le plus fidèle écho dans sa propre sensibilité... Enfin, M. de Porto-Riche est un artiste : il est un des rares dramaturges de ce temps qui aient souci de la forme et croient à l'efficacité du style ; ses pièces peuvent se lire à tête reposée et gagnent même à être reprises au coin du feu : rude épreuve, que supportent mal la plupart des

œuvres conçues pour le théâtre ! C'est la pierre de touche de l'écrit fait pour durer, ou du moins pour affronter avec quelque chance les injures du temps.

Si l'on veut obtenir une image aussi exacte que possible de M. Brieux, il suffira d'inverser les termes des précédentes propositions. J'ai eu la curiosité de relire quelques-unes des pièces qui ont établi la réputation de cet auteur : on n'y voit nulle raison, sauf des raisons *extérieures*, à la carrière dramatique qu'il embrassa. Ni par la concentration de l'idée, par ces dons de raccourci qui caractérisent le théâtre, ni par la qualité du dialogue, M. Brieux n'apparaît un dramaturge. Renan eût dit : « Nul décret nominatif de l'Eternel ne l'a créé tel. » Conférencier, tribun, journaliste : voilà quelques-uns des types sociaux qui se font jour à travers ses productions. Seulement, comme à la volonté très ferme d'imposer ses idées, M. Brieux joignait une conscience claire de la puissance de diffusion du théâtre, il s'acharna sur une forme qui, par destination, n'était pas la sienne. Et c'était déjà un puissant atout dans son jeu que cette volonté de réussir — volonté qui se lit sur les traits

et dans toute la personne physique de notre auteur. M. Brieux n'est pas un créateur d'âmes : ses personnages n'ont point de réalité, si on les isole de l'idée en vue de laquelle ils furent conçus : ils n'existent, peut-on dire, qu'en fonction de la vie sociale qu'ils attaquent ou défendent. Et c'est là encore, assurément, une façon d'exister : nous verrons tout à l'heure ce qu'il y a de force et de faiblesse à la fois dans leur cas. Enfin la *forme* de M. Brieux apparaît, dans son œuvre, l'élément le plus discutable : il écrit comme on parle, comme *certains* parlent — ce qui est bien la plus mauvaise façon d'écrire. Style de sociologue ou d'économiste, quand ce n'est pas style de tribun et de réunion publique !

Et pourtant on perçoit vite, à travers cette œuvre envisagée dans son ensemble, si rudimentaire qu'elle apparaisse et taillée à coup de serpe par un homme pressé qui n'a ni le temps ni le souci de polir son style, on perçoit, dis-je, les raisons du retentissement qu'elle exerça sur le gros des spectateurs. On peut ne pas aimer ce genre de littérature — et j'avoue, pour ma part, n'en être pas friand — il est difficile de contester son action sur le public. Nous vivons en un

temps où l'on ne saurait négliger les études sociales, c'est-à-dire tout ce qui intéresse, en dehors des Lettres pures, la formation psychologique et morale d'une collectivité... Dès ses débuts, M. Brieux eut le mérite de sentir qu'il pouvait être le représentant de ces études au théâtre, et de persévérer, l'ayant une fois senti, dans la voie qu'il s'était tracée. Pour lui, comme pour son père spirituel Dumas fils, la scène est la tribune d'où l'on s'adresse au public avec le plus d'autorité.

Qu'on veuille bien relire successivement, comme il convient pour avoir une idée d'ensemble, ses trois pièces les plus célèbres : *Maternité*, la *Robe Rouge*, les *Avariés*, il sera facile d'en dégager une doctrine, une conception de la vie sociale : nulle obscurité dans ses inventions, nul brouillard du Nord, nul Ibsénisme. Voilà un homme qui pense clairement et qui s'exprime de même : il n'a pas subi les influences étrangères : il dit nettement ce qu'il veut dire, en bon Latin qu'il est, mais en Latin qui ignorera à tout jamais la beauté formelle. Chacun des personnages essentiels de ces trois pièces : la Mère, dans *Maternité*, le Père dans les *Avariés*,

le Juge dans la *Robe Rouge*, est une manière d'entité, type représentatif d'une catégorie, sur la tête duquel l'auteur accumule les méfaits de sa classe, et auquel il dit ses vérités. M. Brieux est de ceux qui pensent — comment lui pourrait-on donner tort ? — que si les liens sociaux se sont relâchés, si le prestige des autorités jadis dirigeantes s'est effacé, c'est que ces autorités elles-mêmes ont déchu du rang qui leur appartenait, par l'oubli des devoirs qui étaient aussi les leurs. Nulle réciprocité ne me paraît plus certaine et je l'affirmais moi-même, en écrivant jadis : « Je crois ferme comme roc que si la Bourgeoisie a perdu une part de la direction des affaires qu'elle avait si complètement conquise après son arrivée au Pouvoir, c'est qu'elle a du même coup oublié ses devoirs et sa fonction, pour glisser aux jouissances matérielles qui énervent l'homme en amoindrissant sa virilité, et ce par un mouvement de décadence identique à celui de cette Noblesse qu'elle avait critiquée et dont elle avait pris la place. »

Magnifique parallélisme, auquel nul ne peut se soustraire, et qui fait de tout Devoir le corollaire d'un Droit ! Rien de plus édifiant, rien de

plus moral dans cette Nature qui contient tant de ferments d'immoralité. Mais il est aussi dans l'ordre naturel de revendiquer les droits et de repousser les devoirs... Si tant de malheurs se sont accumulés sur la Famille des *Avariés*, c'est que le Père, à l'heure du mariage de sa fille, a, parmi ses devoirs, négligé l'essentiel : celui de se renseigner sur la santé de son futur gendre. Si le Juge de la *Robe Rouge* en arrive au point de déchéance où nous le voyons, c'est que, voulant être magistrat et jouir du privilège de respect qu'impliquait jadis cette charge, il n'a oublié qu'une chose dans la conduite de sa vie : l'obligation même de sa charge, si magnifiquement symbolisée dans le mot fameux : « Rendre des arrêts, et non point des services ! » Pour celui-là, M. Brieux n'avait que trop d'exemples dans la vie vécue, et les leçons de l'expérience lui proposaient assez de modèles du degré de bassesse où ses semblables ont glissé. « La Justice ! mot splendide et terrible ! » disait Baudelaire... Et je n'y contredis pas, si pourtant ceux qui la rendent ne provoquent ni le sourire ni le mépris !

M. Brieux a donc tenu son rôle de satiriste

social. Il a énergiquement dévêtu de leur costume officiel quelques représentants de ce que jadis on nommait la classe dirigeante, laquelle dirige de moins en moins, comme chacun sait. Ce faisant, on ne peut dire qu'il ait contribué à rehausser leur prestige dans l'esprit de ceux qui jadis n'allaient pas plus loin que les dehors et les faux semblants. Mais un chirurgien qui ouvre un abcès ne se préoccupe pas de le faire en beauté. Autre temps... autres mœurs : le développement de l'esprit critique a permis que d'autres yeux s'ouvrissent sur la scène du monde que ceux qui jadis avaient licence de s'y arrêter. C'est *nûment* aujourd'hui que nous voulons voir ceux qui ont la prétention de détenir l'autorité, dévêtus des oripeaux qui autrefois en imposaient au vulgaire ! Que ce soit un bien ou un mal, peu importe : voilà un *fait*, contre lequel nul ne saurait aller, et si nous l'envisageons du point de vue social, nous pourrons dire que l'effort de M. Brieux n'y fut point inutile. Galons de l'officier, soutane du prêtre, robe du magistrat : autant de signes, par delà lesquels nous entendons pousser jusqu'au dedans, pour savoir si vraiment ils correspondent à l'*Idée*, éternelle-

ment respectable, dont ils ne sont que le symbole visible ! Nul prestige en eux, nulle valeur intrinsèque... que dis-je ?... une valeur de mensonge, une simple imposture, si l'âme de qui les porte ne répond pas à l'intime réalité qu'ils entendent marquer ! Et voilà le rôle du satiriste social, son véritable office, assez analogue à celui du chirurgien qui poursuit son opération. C'est celui de Molière, quand, sous le règne du Roi-Soleil, il parvient à imposer son *Tartuffe*... Toutes proportions gardées, toutes distances respectées — faut-il ajouter qu'elles sont grandes ? — c'est celui de M. Brieux, lorsqu'au début du xx^e siècle, avec sa *Robe Rouge*, il débride une des plaies de la troisième République !

Du même coup, nous touchons du doigt la force et la faiblesse d'un tel art. Parce que, dans l'instant où elles furent proposées à l'opinion, ces pièces traitaient de questions vitales, qui avaient leur retentissement dans l'âme du public, elles s'imposaient avec une soudaineté qui garantissait leur succès : voilà pour le côté social. Si maintenant nous envisageons le point de vue de l'artiste il est évident qu'avec la disparition des

circonstances qui assurèrent le succès de ces pièces, une part de leur mérite s'effacera pour rendre plus sensibles leurs défaillances d'exécution et le débraillé de leur forme. C'est alors que telle scène, empruntée au théâtre de M. de Porto-Riche, illustrant les ravages de l'éternel amour, et digne par sa beauté formelle de figurer dans une anthologie, apparaîtra le roc durable où le Temps n'effrite que des parcelles ! Avais-je pas raison d'écrire qu'il y avait chez M. Brieux un journaliste, un conférencier, un tribun, ...chez M. de Porto-Riche seulement, un dramaturge et un artiste ?

## BLANCHETTE

M. Antoine peut être fier de la portée et du prolongement de son effort dramatique. De toutes les consécrations, en effet, voici qu'il reçoit celle qui lui doit être la plus chère, celle qui devait venir la dernière de toutes, et que sans doute il n'eût osé espérer ni si éclatante ni si complète. Le conservatoire des traditions et des vieux *us*, la maison de la Tragédie, s'ouvre

toute grande à ses auteurs ; elle choisit une pièce, non la moins significative, de son répertoire. Enfin, l'un de ses plus reluisants comédiens, qui récemment s'est élevé au tout premier rang, chausse les souliers, j'allais dire les *sabots* d'Antoine lui-même, et compose si exactement son personnage sur l'attitude du créateur, qu'il devient impossible de dire quel est le plus *Antoine* des deux... On jurerait qu'il y a là-dessous quelque pari, et je gage qu'un habitué des théâtres, conduit rue de Richelieu les yeux bandés pour entendre la *Blanchette* de M. Brieux, dès les premières répliques de M. de Féraudy, se croirait boulevard de Strasbourg, n'était l'inclinaison des parquets et le moëlleux des tapis qui, comme l'on sait, diffèrent du tout au tout dans les deux maisons !

Est-ce à dire qu'il convienne de féliciter la Comédie pour cette initiative que certains jugent audacieuse et d'autres simplement déplacée ? Ce serait ici le lieu de philosopher longuement sur cette question du *Cadre*, aussi importante pour une œuvre dramatique que pour une peinture. Jouer *Blanchette* à la Comédie-Française, c'est à peu près comme si l'on plaçait une toile

de M. Roll dans un cadre Louis XIV ou Louis XV — je ne sais pas de meilleure comparaison, — car la production dramatique de M. Brieux, exceptons la *Robe Rouge*, est bien à la littérature ce que l'œuvre de M. Roll est à la peinture : une photographie de la réalité, par instants déformée de sentimentalisme. Vous vous rappelez le sujet : l'histoire de cette fille de cabaretiers, élevée comme une demoiselle pour être institutrice, qui n'arrive pas à trouver de place, malgré les certificats et diplômes du gouvernement, qui n'arrive pas non plus à supporter l'existence dans la maison de son père et finalement la quitte pour s'enfuir à Paris. Dans la première version du Théâtre Antoine, jouée voilà dix ans environ, M. Brieux nous l'avait montrée revenant cocotte au domicile paternel, et cela était assez humain, tout au moins conforme aux exigences de réalité qui fut d'abord la raison d'être de cette scène.

Ce dénoûment ne fut pas du goût de feu Sarcey, lequel régentait alors despotiquement le monde des Théâtres, et ne dédaignait pas de collaborer avec les auteurs..., quand la pièce était faite. Cet excellent homme, qui avait bien

l'âme du *vaudevilliste égrillard*, et comme ses semblables se sentait des entrailles de père pour toutes romances et toutes banalités, refit la pièce à sa façon. Dans sa nouvelle version, Blanchette revenait *vierge* et *martyre* au domicile paternel, après avoir traversé les mille épreuves de l'enfer parisien. M. Brieux, docile aux indications du patron, respecta ce scénario. Toutes les tentations, toutes les épreuves de la fille pauvre à Paris sont ici racontées ; tous les trucs, toutes les ficelles du mélodrame sont ici utilisées, depuis la mère qui veut faire de sa jeune gouvernante une maîtresse de tout repos pour son fils, jusqu'aux poursuites du vieux monsieur... Et Blanchette, finalement, rapporte son innocence intégrale, rosière comme on en voit peu, au brave homme de paysan qui s'extasie sur ce miracle. Du haut du ciel, sa demeure dernière, où sans doute le vieux critique occupe quelque fauteuil de choix, Sarcey dut tressaillir d'aise à suivre les péripéties d'un dénouement si pastoral !

J'avoue, à ma honte, n'avoir pas partagé son sentiment, et je crois bien que la partie éclairée du public ne s'y est pas laissé prendre. Il faut,

en toutes choses, une position nette dans la vie, et l'on aime savoir à qui et à quoi on a affaire. Ce mélange de réalité et de romance, de vérisme et de berquinade : ce paysan d'une part qui traduit bien les rudesses de la brute rurale, le père de Blanchette, et cet autre qui pleurniche comme un fiancé d'opéra-comique, tout cela forme un bizarre accouplement fait pour déconcerter quiconque a des goûts nets et précis. On sait de reste ici que nous n'avons qu'un amour médiocre pour les tendances réalistes au théâtre. Pourtant, s'il fallait choisir, nous préférerions sans hésiter les violences préméditées du *Téléphone* et de l'*Attaque nocturne* au réalisme édulcoré, lénifié, convenu de *Blanchette*, telle que la Comédie-Française nous l'a rendue !

## LES AVARIÉS

Il n'y a pas à dire, la Censure, en écartant le drame de M. Brieux, ce drame qui fut précédé et suivi d'une incommensurable réclame, avait fait œuvre de saine et juste critique littéraire. Elle, dont le rôle ici-bas ne consiste pas à juger

les œuvres de théâtre dans leurs rapports avec l'art dramatique, mais bien seulement avec la Morale, pour une fois avait interverti son rôle et sagement agi en maintenant dans le domaine de la Conférence, qu'elle n'eût jamais dû quitter, une pièce qui n'a de commun avec le théâtre que la forme artificielle et contrainte dont son auteur l'a dotée. Les *Avariés, causerie médicale* avec *graphiques, statistiques* et *projections* — projections surtout : je vois très nettement cette annonce aux portes de la *Coopération des Idées*, faubourg Saint-Antoine ; oui, je la vois bien mieux à sa place que celle-ci : *Les Avariés, drame en trois actes*, sur les affiches des colonnes Morris. Et de fait il eût suffi, il suffirait pour y atteindre, de détacher le rôle tout entier du Docteur, en supprimant purement et simplement, sans même faire de raccord, les répliques des autres personnages, qui n'ont d'autre intérêt que de donner le coup d'éperon nécessaire... oui, cela suffirait pour composer une édifiante distraction aux jeunes ouvriers des faubourgs — ce qui ne les empêcherait pas, croyez-le bien, le lendemain ou le soir même... enfin, vous me comprenez, sans que j'insiste davantage ; car

la Nature, qui vit et persévère dans l'existence depuis quelques milliers d'années, contient en elle des forces de suggestion qui se moquent bien de toutes les conférences. Excellent homme, M. Brieux, le meilleur des hommes et doté des plus louables intentions, mais moraliste demeuré jeune et qui, jusqu'en l'extrême vieillesse, persévèrera dans ses illusions ! Heureux homme, ajouterai-je encore, celui qui possède une croyance à ce point enracinée !

***

Je pourrais supposer l'*histoire* connue, car on en parla jadis si abondamment que la pièce des *Avariés*, avant même que d'être jouée, était une conférence fameuse. Mais pour plus de conscience, je la suppose aussi neuve, aussi vierge que si elle avait paru d'hier sur la scène du Théâtre-Antoine. Vous savez qu'elle est l'étude, en ses conséquences sociales, de cette maladie dont tout le monde parle sans oser prononcer son nom, — pudeur excessive et ridicule, où nous ne tomberons pas, non plus que M. Brieux. Les *Avariés* sont une étude de la syphilis.

Premier acte : Nous sommes dans le cabinet d'un praticien célèbre, celui-là peut-être de qui la femme disait à une visiteuse s'extasiant sur les dimensions de leur appartement : « — Ah ! ma chère ! Nous avions déjà un salon d'attente pour les messieurs, un autre pour les dames ! Il nous a fallu en ouvrir un troisième pour les ecclésiastiques ! » — Et par parenthèse, pourquoi M. Brieux a-t-il permis à son interprète de tenir cet emploi de spécialiste fameux avec cette vulgarité, cette gesticulation et cette gaucherie ! Il devrait savoir, sinon par expérience, tout au moins pour l'avoir entendu dire, lui qui se pique de réalité, que nos grands cliniciens n'ont point de telles manières, et que la seule conscience de leur importance leur communique, à eux qui sont arrivés, un tout autre genre : ils seraient plutôt graves et peu enclins au geste ! En face du Médecin, se trouve donc l'Avarié, qui n'est ni M. Dupont, ni M. Durand, mais l'*Avarié* tout court, par ce besoin de symbolisme qui fera dire à M. Brieux : L'*Epouse*, la *Mère*, la *Fille*. M. Brieux voit grand et sa vision sociale amplifie la signification de ses héros. Donc l'Avarié se trouve seul en face de son juge,

qui a porté le diagnostic fatal. Nul doute : il est touché. Désespoir de celui-ci et lamentations : il n'a plus qu'une chose à faire, disparaître du milieu des hommes. Le médecin le console, comme c'est son droit et son devoir. Il lui dépeint l'existence comme très possible et très sortable encore, s'il veut bien consentir à se soigner, soins qui ne sauraient durer moins de trois à quatre ans. — Mais, réplique le jeune homme, je suis fiancé, je dois me marier dans quelques semaines, et toute ma situation dépend de ce mariage. — Renoncez donc à votre situation, répond le médecin, renoncez à votre mariage, pour le moment du moins. Inventez un prétexte, car vous marier avant la date que je vous préciserai, c'est plus qu'une faute... c'est un crime ! Et le praticien lui montre, en les lui commentant, les planches édificatrices des ouvrages spéciaux destinés à susciter la conviction dans la pensée de son client.

Deuxième acte : L'Avarié n'a pas été convaincu, ou plutôt il a espéré que la Science ou le Hasard réaliserait en sa faveur un miracle. Il s'est donc marié six mois après la défense faite. Nous

le voyons dans son intérieur d'époux heureux, auprès de la jeune femme qui lui a donné un enfant. Ils font ensemble projets d'avenir et de bonheur. L'épouse s'éloigne un instant et la mère arrive, la grand'mère paternelle, à qui fut confié le soin de garder l'enfant et la nourrice. Vous pensez bien que l'enfant est héréditairement atteint de la maladie et qu'il menace de contaminer la nourrice. La grand'mère, dès les premiers symptômes du mal, est allée trouver un médecin, celui-là précisément auquel s'adressa le mari ; non seulement elle l'a consulté, mais elle a voulu qu'il s'entretînt avec son fils. Tête du fils, qui n'en revient pas de cette coïncidence — on serait surpris à moins ! Celui-ci témoigne son mépris au jeune homme, en même temps que sa désapprobation d'une conduite flétrie, par avance, comme criminelle. Il veut bien continuer à donner ses soins, mais à une condition formelle : c'est que la nourrice sera renvoyée et indemnisée — car elle ne doit pas risquer la contagion. Cette fois, c'est la grand'mère qui s'indigne, puisque supprimer l'allaitement de l'enfant, c'est diminuer pour lui les chances de vivre. La nourrice, que l'on a tenté de gagner par des

promesses et qui, avec sa ruse de paysanne finaude, flaire quelque chose de suspect, réclame brutalement le salaire promis : d'où éclat, violences, explications et finalement elle claque les portes, en criant bien haut la vérité. La jeune femme arrive à ce moment, entend les derniers mots de l'explication et tombe en syncope... C'est là, sans doute, la meilleure partie, la plus humaine, la mieux observée par son côté caricatural, de toute la pièce de M. Brieux : effets faciles d'ailleurs qui tiennent presque tous à l'interprétation !

Troisième acte : Encore le cabinet du docteur ; mais je ne sais pourquoi, un autre cabinet... Le beau-père arrive furieux, le père de la jeune femme. Il vient demander au spécialiste un certificat destiné à obtenir le divorce. Bien entendu le médecin refuse, montrant par exemples topiques qu'il y aurait là de sa part une incorrection, que le secret professionnel au surplus le lui interdit, et qu'un divorce prononcé dans de telles conditions serait en outre une flétrissure qui atteindrait sa fille dans les conséquences les plus reculées de son avenir... Et

c'est ici que la conférence reprend son caractère purement et exclusivement réformateur. Le spécialiste qui, de ce beau-père furibond, entend bien tirer un prosélyte et un apôtre de ses idées, va faire défiler sous ses yeux divers exemplaires d'humanité souffrante ; comme par enchantement, les voici qui entrent par toutes les portes : la *femme du peuple*, contaminée par son mari, et qui a attendu jusqu'au dernier période pour se faire soigner ; la *fille*, violentée par son patron, contaminée par lui également, et qui se venge en rendant aux hommes, dans la mesure du possible, ce que ceux-ci lui ont donné... Et vous imaginez les applications pratiques que M. Brieux en dégage pour la réforme de l'humanité : mesures contre l'alcoolisme, contre la tuberculose, contre les logements insalubres. Tout y passe, tout est matière à programme, à profession de foi, jusqu'à cette conclusion qui domine la pièce et que proclame M. Brieux, comme le remède suprême : « Prenez une vierge, épousez-la, et aimez-la toute la vie. » Tolstoï, s'il m'en souvient, nous avait dit quelque chose d'approchant. Encore ses conclusions morales étaient-elles, je le crois, plus habilement déduites !

M. Brieux ne voit-il pas que ses conseils sont à peu près aussi pratiques que ceux d'un naturaliste qui conseillerait à l'homme d'intervertir les saisons de l'année !

Ah ! naïf et délicieux idéologue, qui vraiment étiez né pour vivre en des temps meilleurs que les nôtres, se peut-il que vous ayez une aussi médiocre conscience des réalités de la vie ! Idéologue, au sens un peu méprisant où l'entendait Bonaparte, sans doute, Monsieur Brieux, je vous connaissais tel, mais non pas à ce point ! M. Paul Bourget nous démontait jadis, en des pages remarquables de ces beaux *Essais* qui demeurent son œuvre maîtresse, les qualités essentielles de ces deux catégories humaines, le *Psychologue* et le *Moraliste*, aboutissant à cette conclusion que nul contraste ne saurait être plus frappant que celui qui les oppose ! Combien nous le vérifions aujourd'hui et de quel poids l'auteur des *Avariés* pèse-t-il dans la balance du Moraliste ! Se pourrait-il aussi que lui, l'idéologue, le moraliste, le réformateur, ignorât un autre livre que tout réformateur doit connaître et qui domine le siècle en matière de Pédagogie : un livre basé tout entier sur des *réalités* celui-là,

et qui n'a rien à voir avec l'Idéologie : c'est l'*Education* de Spencer que je veux dire. Je me permets de lui rappeler ce lumineux et saisissant apologue de l'enfant auquel on interdit d'approcher son doigt du feu, qui s'obstine à désobéir, et cesse seulement de le faire, quand le contact de sa main avec la flamme lui prouve, de façon *sensible*, la valeur instructive d'une telle liaison d'images !... Merveilleux enseignement d'une allégorie qui en dit plus que toutes les morales ! L'homme, à vrai dire, dans l'existence, n'est-ce pas l'enfant qui continue ?

***

Et puisque M. Brieux nous a conté sa petite histoire, je vais à mon tour vous dire la mienne, ou plus exactement, une à laquelle je fus mêlé, et dont le souvenir m'impressionna assez vivement pour que, aujourd'hui même, en dépit de l'éloignement, elle ait pu venir s'opposer, vivant contraste, aux tirades enflammées, et un peu trop faciles, du réformateur moderne. Du temps que j'étais, non plus écolier, mais étudiant, à cet âge où l'ardeur de la vingtième année met dans

notre cœur et dans nos sens un flamboiement ininterrompu, je rencontrai un jour un de mes amis, garçon distigué, fort sérieux, d'esprit appliqué, et qui, par la suite, est devenu un homme remarquable, tout proche aujourd'hui de la célébrité. Comme je lui trouvais l'air étrange et la mine déconfite, je m'enquis de ce qu'il pouvait bien avoir. — « Ah ! mon cher, ne m'en parle pas ! fit-il, la figure encore pâle. Je viens de visiter le service du docteur F..., à l'hôpital Saint-Louis... tu sais bien, ce service où l'on voit toutes les horreurs de la terre ! » Et mon ami commença une description auprès de quoi celles de M. Brieux sont pures berquinades, et si j'ose dire, divertissements de théâtre ! — « Allons, répliquai-je, n'y pense plus, et viens déjeuner avec moi. » — Durant l'heure du repas, j'appliquai toutes mes forces à le distraire, car je jugeais son imagination fortement touchée. Nous parlâmes de tout autre chose, et comme le temps était beau, je l'invitai à me suivre à la campagne. — « Cela m'est impossible ! objecta-t-il sur un ton de regret. — Impossible ! mais pourquoi ? — C'est que, fit-il, rougissant un peu, je suis attendu chez

X... ». C'était une beauté fameuse du quartier latin, que nul d'entre nous n'avait pu se vanter d'avoir eu fidèle plus de huit jours consécutifs... Je demeurai stupide et m'éloignai confondu.

Que l'honorable M. Brieux veuille bien à son tour méditer ce bref apologue, qui, pour n'être pas aussi *important* que les trois actes de ses *Avariés*, n'en apparaîtra pas moins instructif ! Aussi bien serait-ce assez de lui surajouter une affabulation dramatique pour en faire une réplique, et une réplique aisément victorieuse, à sa thèse elle-même ! Il suffira, pour lui donner toute sa valeur et son immortelle signification, d'inscrire en regard un seul chiffre : 20 ! ces fameux *vingt ans* par où nous ne passons qu'une fois, et dont la Nature qui se rit de toutes nos moralités et conférences — fussent-elles conçues sous forme dramatique — a fait, durant le cours des siècles, l'invincible instrument qui perpétue l'humanité !

## LA PETITE AMIE

J'imaginais l'autre jour, à la faveur d'un impossible rêve, Gustave Flaubert revenant parmi nous pour assister à cette première de M. Brieux. En admettant qu'il pût écouter et suivre jusqu'au dénoûment une pièce dont l'esthétique apparaît si contraire à ce qu'était la sienne, — car cet artiste non moins passionné que convaincu était en somme le plus intransigeant des doctrinaires — vous voyez d'ici ses bras levés au ciel ; vous entendez ses exclamations indignées en présence d'un ouvrage tout entier conçu pour la démonstration d'une *double thèse*, et vous vous rappelez la déclaration par laquelle il résume son esthétique : « L'Art ayant sa propre raison en lui-même, ne doit pas être considéré comme un moyen. Malgré tout le génie que l'on mettra dans le développement de telle fable prise pour exemple, une autre fable pourra servir de preuve contraire, car *les dénoûments ne sont pas des conclusions.* »

Depuis lors on a marché, et les principes qui jadis étaient les siens furent, sinon bouleversés,

tout au moins intervertis. Les théories n'ont d'ailleurs guère plus de durée que les hommes qui les représentent... et ne serait-il pas fâcheux que l'Humanité s'immobilisât dans l'uniformité d'un point de vue ? Ce Flaubert lui-même, si sincère et parfois si clairvoyant, eut les plus étroites préventions et des préjugés d'esthétique qui le rendirent souverainement injuste à l'égard des plus authentiques génies de son temps : un Lamartine, un Musset. Mais quand il affirmait, de la façon que l'on sait, sa foi en l'*art indépendant de la morale*, il semblait prévoir l'usage et les abus que l'on ferait de la théorie contraire : il pressentait Dumas fils et M. Brieux.

De celui-ci, vous connaissez la méthode intellectuelle. Lorsqu'un sujet se présente à lui, ce n'est jamais sous la forme concrète de personnages s'esquissant et se précisant peu à peu dans son imagination, mais sous la forme abstraite d'une idée qui prend corps, et pour la démonstration de laquelle il s'agit d'inventer l'affabulation la plus favorable. Comme M. Brieux est le plus moral et le plus moralisateur des hommes, le mieux convaincu

que tout va au plus mal dans le pire état social qui soit, son idée sera *sociale*, *morale* et *moralisatrice*, et c'est ainsi que nous avons eu la *Robe Rouge*, et puis les *Remplaçantes*, et encore les *Avariés* : c'est ainsi qu'il nous donne aujourd'hui la *Petite Amie*.

Cette fois l'idée maîtresse est double... ou, si vous préférez, les méditations de M. Brieux s'appliquent à une double catégorie d'imperfections sociales. Il pose d'abord le problème de l'éducation moderne, dont la critique se trouve résumée tout entière dans la phrase fameuse de Stendhal : « Nos parents et nos maîtres sont nos premiers ennemis ». Et sans doute nous avons tous éprouvé — j'entends ceux qui sur les bancs du collège avaient l'âme assez délicate et sensible pour souffrir de ces choses — la maladresse des éducateurs et l'incompétence des maîtres... comme à l'heure la plus douloureuse de sa vie et quand peut-être une parole experte la pouvait sauver encore, Emma Bovary connut l'incompétence du prêtre, et s'alla plonger peu après dans « les eaux tourbillonnantes de l'adultère » ! Mais, en conscience, exigera-t-on d'infortunés spécialistes, la plupart courbés sur leur besogne pour gagner

leur pauvre vie, qu'ils aient médité l'*Education* d'Herbert Spencer ? Et pareillement, demandera-t-on à un Bournisien des campagnes de pénétrer les secrets de l'âme féminine et de montrer cet art des nuances qui fut celui d'un François de Sales ou d'un Fénelon ? Il y a telles injustices, telles imperfections, à ce point inhérentes à notre pauvre humanité, que ce n'est pas seulement l'ordre social, mais l'âme même de ceux qui le composent, qu'il faudrait transformer ! Ainsi, et pour des raisons identiques, reprochera-t-on comme un crime à de braves petits bourgeois, qui sans doute aiment leur fils d'un amour légèrement étroit et égoïste, de ne point consentir à un mariage qu'ils jugent devoir faire son malheur, même quand ce fils a entraîné et en quelque façon séduit celle qu'il les supplie de lui laisser épouser ?

Qui veut trop prouver ne prouve rien ! — M. Brieux aurait dû méditer cet adage excellent... et il eût évité ainsi un sujet que n'arrivent à vivifier ni la moralité tout à fait indiscutable de ses intentions, ni la qualité psychologique de ses développements, ni les tirades sentimentales et déclamatoires qui remplissent le dernier acte.

« Les dénoûments ne sont pas des conclusions... », disait Gustave Flaubert... Jamais nous ne l'avons mieux vérifié que dans la pièce de M. Brieux, et la manière même dont il a *posé* ses personnages nous empêche de partager les indignations dont il tressaille et qu'il voudrait nous communiquer. J'avoue qu'ils ne m'intéressent pas passionnément ces parents Logerais ; mais je ne les juge pas tellement *antipathiques*, ce père et cette mère, petits bourgeois ayant gagné leur aisance dans les modes, qui n'ont eu qu'un enfant, et rêvent pour lui un établissement heureux. Leur idéal de vie sans doute ne dépasse guère celui des bourgeois d'Emile Augier, et le père Logerais fait songer à la vertueuse Gabrielle « supputant avec son vertueux mari combien il lui faudra de temps de vertueuse avarice, en supposant les intérêts ajoutés au capital et portant intérêt, pour jouir de dix ou vingt mille livres de rente... » Alors, disent les deux honnêtes époux :

Nous pourrons nous donner le luxe d'un garçon !

Ces combinaisons évidemment ne sont pas très poétiques ; mais ne les connaissons-nous

pas pour ce qu'elles sont, et ne les savons-nous pas communes à la petite et à la moyenne bourgeoisie ? Leur en voudra-t-on de ce que, partis de très bas, ils aspirent à s'élever, en la personne de ce fils auquel ils ont voulu donner une éducation libérale, dont ils ont voulu faire un licencié en droit, un avocat... C'est la tare inhérente à notre société moderne, et pour s'en convaincre il suffit de feuilleter le Bottin. Ils ont donc mis leur fils André au collège, et l'enfant a grandi, les connaissant à peine. Mais, hélas ! pouvaient-ils faire autrement ? Avaient-ils le loisir et l'intelligence nécessaires pour accomplir cette tâche à laquelle ne suffisent pas les plus spécialisés des éducateurs ? Un jour ils s'aperçoivent que le jeune homme leur est aussi étranger que s'il n'était pas de leur sang. Ils trouvent dans son portefeuille le mot fameux de Stendhal : « Nos parents et nos maîtres sont nos premiers ennemis ». Ils ne comprennent pas, estimant avoir fait tout ce qui dépendait d'eux... Et comment, je vous le demande, oui, comment pourraient-ils comprendre ?

Avec les années les dissentiments s'accentuent. Le jeune homme, auquel on veut impo-

ser un mariage qui lui déplaît, a distingué dans l'atelier de ses parents une des ouvrières avec laquelle il esquisse un roman d'amour. Après avoir lutté quelque temps, elle cède, devient enceinte, et André Logerais, qui l'aime véritablement, manifeste son intention formelle de l'épouser. Vous voyez d'ici l'indignation de sa famille. La mère, qui depuis trente années pratique la mode et les modistes, sait ce qu'il faut penser de la plupart, et soupçonne en la jeune Marguerite une « gourgandine », une accapareuse, qui s'est laissé faire pour épouser le fils du patron. Quant au père Logerais, qui a l'habitude de traiter l'atelier un peu comme un sérail, vous pensez bien qu'il ne nourrit pas une estime singulière pour la vertu de celles qui le composent. Il juge qu'un dédommagement pécuniaire suffira pour mettre en paix sa conscience, et il fait accepter à Marguerite une somme de mille francs en échange d'une promesse formelle de ne plus revoir André. C'est ce que le jeune homme ne peut admettre. Il quitte sa famille, s'installe à la campagne avec celle qu'il considère comme sa femme, tente, mais sans succès, de la faire vivre de son travail. Il refuse encore

de la quitter pour revenir auprès des siens, et finalement ils vont se jeter tous deux dans la rivière, ajoutant ainsi un fait-divers de plus à la série innombrable de ceux que nous connaissons.

Le développement dramatique de cette donnée a paru froid et de médiocre intérêt : s'il n'avait été sauvé par quelques détails assez heureux d'exécution, je crois qu'il eût été difficilement supporté jusqu'au bout. On ne saurait assez revenir et insister sur le défaut caractéristique de ces sortes d'œuvres subordonnées à une thèse dont il faut que l'auteur arrive à démontrer l'excellence. Quel merveilleux prédicateur eût fait M. Brieux — j'ai toujours envie d'écrire : le Père Brieux ! C'est un perpétuel *porte-à-faux* ; c'est une irritante déformation des personnages envisagés dans leur psychologie intime et vraie, pour arriver à la conclusion que l'auteur a voulue. Je n'en veux qu'un exemple, mais combien significatif et saisissant ! Au quatrième acte, les amants se sont réfugiés en un coin de campagne. André Logerais est à bout de ressources, et ils vont être expulsés de la maison qu'ils habitent, quand le père et la mère Logerais viennent ten-

ter un dernier effort pour vaincre la résistance de leur fils, le décider à quitter Marguerite et à revenir auprès d'eux. André, je le répète, est aux abois : il avait l'espoir de trouver une place dans une maison de banque qui l'eût fait vivre, lui et Marguerite. Cet espoir lui est enlevé : on ne veut pas de lui à cause de sa situation irrégulière... et alors, devant son père et sa mère qui l'écoutent, il expose l'horreur, l'épouvante de sa situation. Le père Logerais reste intraitable : il refuse de compatir. Il laisse là son fils... et Mme Logerais l'abandonne également. Quelle est la femme, je vous le demande, quelle est la mère qui, ayant porté un enfant dans ses flancs et l'ayant nourri de son lait, à l'heure où elle voit cet enfant réduit à la misère, et après l'avoir aimé comme elle a fait, oui, quelle est la mère qui pourrait se comporter ainsi ! Et comment un écrivain de théâtre, qui par ailleurs sut montrer des qualités d'observateur et de psychologue, a-t-il pu se résoudre à écrire une scène d'une si révoltante invraisemblance ! Comment n'a-t-il pas brisé sa plume plutôt que d'infliger un pareil démenti aux instincts les plus impérieux de la nature féminine ! C'est qu'il fallait,

vous entendez bien, *dramatiser* la situation, inspirer l'horreur du préjugé social... c'est qu'il fallait être moralisateur et prédicateur quand même, pour préparer la grande tirade du quatrième acte... Dieu sait si elle est insupportable et si elle sonne faux, cette tirade !... et voilà où la folie de la thèse peut entraîner un écrivain par ailleurs bien doué, et qui sut donner des preuves appréciables d'intelligence et d'émotion dramatiques.

## M. Octave MIRBEAU

### LES AFFAIRES SONT LES AFFAIRES

Il est permis, je crois, de ne pas sympathiser sans réserve avec la nature et la qualité d'esprit de M. Octave Mirbeau ; et, pour ma part, je confesse sans détour ma résistance à l'égard de telles de ses œuvres que vous connaissez parfaitement, sans qu'il soit besion de les nommer. Un parti pris de violence et de brutalité, une volonté bien arrêtée de produire l'étonnement — encore n'est-ce point assez dire... le scandale — sans grands scrupules sur les moyens employés ; bref, la recherche du succès à tout prix, du bruit, de la réclame... ce sont là, les traits marquants de sa personnalité littéraire. Elle est forte, mais mélangée ; énergique, mais un peu suspecte. Elle se manifeste inquiétante pour toute une classe d'esprits qui aiment à discerner nettement les *dessous* psychologiques et moraux des œuvres qu'on

leur présente, et qui attachent parfois plus d'importance aux intentions de l'auteur qu'à la réalisation même de son effort. Vous voyez que je ne cache pas le point faible. Je ne crains pas de mettre le doigt sur la plaie. M. Octave Mirbeau s'est beaucoup nui, auprès de tels ou tels qui le jugent et continueront à le juger avec partialité, c'est-à-dire injustement, se refusant à tenir compte des qualités brillantes qui sont en lui, tout simplement pour des raisons d'attitude qu'il serait superflu de développer à cette place.

Et d'abord, avant tout, reconnaissons-lui la force, l'intensité... mérites trop rares à notre époque pour qu'on n'y attache pas de prix. Lorsqu'on voit le succès des Capus et des sous-Capus au théâtre comme dans le roman, lorsqu'on a constaté cet *amateurisme* forcené qui avilit l'art en couvrant tant de toiles et noircissant tant de papier, qui développe les fades et insupportables mondanités dont nous avons les oreilles rebattues — poétesses de pacotille et romancières d'occasion — alors on se prend à aimer la force, fût-elle un peu commune et roturière, à rechercher la vigueur et l'intensité, quand bien même il y aurait en elle quelque chose de suspect. Ce

qu'il y a de pis au monde, c'est l'affectation, c'est le bavardage et le pédantisme des bas-bleus — peu importe que leur nom soit noble ou roturier — car de toutes les grimaces qui peuvent contracter, enlaidir, ridiculiser un visage de femme, la plus répugnante de toutes est encore la grimace littéraire.

Je vois donc une force, une intensité singulière en M. Octave Mirbeau ; et jamais, à mon sens, il ne les a mieux montrées que dans cette dernière œuvre représentée à la Comédie-Française, qui fait le plus grand honneur à la maison, j'allais dire au discernement de M. Claretie. Certes, il fallait de la force pour dresser debout, vivante, agissante et parlante, cette figure d'Isidore Lechat, le moderne brasseur d'affaires, Mercadet réincarné cinquante ans plus tard, grandi et exalté par les nécessités du siècle. Quand j'inscris ce nom de Mercadet, c'est simplement un point de départ pour le lecteur, car Isidore Lechat a une personnalité plus absorbante, plus dominatrice, plus effrénée que celle du *faiseur* balzacien. C'est une figure beaucoup plus poussée, plus typique. Imaginez un homme parti de rien qui, par le travail, par l'in-

telligence, par le génie industriel, est arrivé à une situation de fortune considérable. Les moyens employés, sans doute, ne furent pas toujours corrects ; mais à qui viendrait les lui reprocher, Isidore Lechat répondrait aussitôt que, dans les affaires comme dans la politique, la fin justifie les moyens, et qu'on ne fait rien de grand sans se salir un peu les mains. En fait, et quand on l'analyse bien, Lechat est un *mégalomane*. Supposez qu'au lieu de la vision synthétique du théâtre, M. Mirbeau ait eu recours aux procédés analytiques de la description intérieure et du roman : il nous l'aurait expliqué par la folie des grandeurs.

A ses yeux, les grandes entreprises ne représentent pas simplement un moyen d'arrondir sa fortune. Elles lui sont une volupté par elles-mêmes, pour l'activité qu'il y dépense, pour l'intelligence qu'il y déploie, pour les combinaisons dont son cerveau regorge, bref, pour l'usage ininterrompu, fiévreux, spasmodique, des facultés supérieures qu'il faut bien lui reconnaître et qui ont leur grandeur comme toutes les forces sociales. S'il existe une poésie des affaires, — et je crois bien, en effet, que toute manifestation

supérieure de l'activité enferme sa poésie, — Lechat est un *poète* à sa manière. Sans doute, Lechat, riche de cinquante millions, *parvenu* dans toute la force du terme, roturier sans éducation, n'échappe pas au ridicule de tous les parvenus : il s'applique à singer la noblesse ; il la copie dans son luxe et dans sa magnificence passée. Il a acheté un domaine princier, un château royal, avec des dépendances qui couvrent des milliers d'hectares. Il a la vanité commune, roturière : « Il faut huit heures », dit-il avec emphase, « pour faire le tour de mes domaines ». Et il n'a qu'un désir, c'est de s'agrandir encore, de devenir ainsi le maître du pays. Mais, à voir plus loin que l'épiderme, sa vraie, sa seule passion, ce sont *les affaires*. C'est le génie des affaires qui le domine et qui l'opprime ; c'est par elles et pour elles qu'il vit, car elles commandent chaque démarche de son être. Elles lui sont aussi indispensables que l'air qu'il respire. Il ne s'épanouit qu'en elles, et si M. Octave Mirbeau est arrivé à donner un tel relief au personnage, c'est que, précisément, il l'a fait évoluer sous nos yeux dans une atmosphère en dehors de laquelle il ne saurait vivre, et par où il s'impose

à notre attention comme un personnage excessif.

A l'exemple de toutes les passions maîtresses et absorbantes, celle-là fait vivre son homme, mais ruine tout autour de lui. Elle ne ruine pas seulement ceux avec lesquels il traite. Elle devient aussi un ferment de discorde dans l'intérieur et dans la famille. Semblable à tous les hommes absorbés par cent idées qui se ramènent à une, comme tous les monomanes, Isidore Lechat considère les siens comme des instruments et ne discerne rien de leur âme individuelle. Il ne les envisage qu'à ce seul point de vue : les plier à sa volonté. Et quand bien même, d'ailleurs, il aurait souci d'eux, où donc prendrait-il le temps de les observer et de les comprendre ? Comment verrait-il que sa femme, brave et simple bourgeoise, n'a pu s'accommoder, s'adapter à ses grandeurs récentes, qu'elle étouffe dans les appartements du château où les personnages historiques lui semblent s'animer dans leurs cadres pour lui dire : — « Va-t-en d'ici... tu n'es pas de notre race ! »... Comment verrait-il aussi que son fils, qu'il aime aveuglément, est devenu un fêtard abject, uni-

quement préoccupé du jeu et des filles, chauffeur prématurément déprimé par la folie du kilomètre ?... Comment verrait-il enfin — et ceci est le plus grave — que, dans le cerveau de sa fille, songeuse et réfléchie, se développe un ferment de révolte qui viendra contrecarrer ses projets et déjouer ses combinaisons ?

C'est elle, c'est bien elle, et elle seule, Germaine Lechat, qui représente, dans la pièce de M. Mirbeau, la volonté agissante, hostile à celle du père. Tête méditative, rebelle à toute autorité, nourrie de lectures solitaires et développée sans contrôle, Germaine eut de bonne heure les yeux ouverts sur ce qui ce passait autour d'elle. D'une mentalité manifestement opposée à celle de son père, — opposée n'est pas suffisant, c'est *ennemie* qu'il faut dire, — elle n'a discerné, dans les spéculations qu'il a faites, que le côté suspect et inquiétant. Parmi tous ceux qui ont approché Lechat et négocié avec lui, elle s'est habituée à ne voir que dupes et victimes... et, peu à peu, dans cette jeune cervelle qui s'est entretenue solitairement d'idées généreuses et de songes humanitaires, a grandi le sentiment d'horreur pour tout ce qui

fait la vie d'Isidore Lechat, pour les affaires, pour les spéculations, pour la richesse et tous les signes extérieurs de la richesse. Pour Germaine, l'air du château n'est plus respirable. Celui-là même qu'on respire dans les somptueuses allées du domaine ne vivifie plus ses poumons. Elle aspire, de toutes les forces de son être, à la liberté, à l'indépendance, en quelque endroit que ce soit : n'importe où hors du monde, c'est-à-dire hors du domaine paternel... et, pour passer de l'idée à l'acte — car elle est révolutionnaire par le sentiment et l'énergie, — elle prend comme amant un des employés de Lechat, le jeune Lucien Garraud, chimiste attaché à son exploitation agricole. Je dis bien, et j'y insiste : elle *prend*, car il est manifeste que, dans cet amour libre, c'est elle qui joue le rôle actif, bien plus que le timide sous-ordre, et que le don de sa personne est, bien plutôt qu'un acte d'amour, une protestation énergique, la seule qu'elle puisse faire, contre un état de choses qu'elle exècre.

Il faut l'entendre, cette Germaine, au début du second acte, alors qu'elle s'est déjà donnée, et qu'elle tente d'assoupir les scrupules de Lu-

cien. La situation est forte, et M. Mirbeau l'a puissamment traitée. J'ajouterai qu'elle est dans ses cordes, puisqu'elle va directement contre l'instinct bourgeois, communément répandu, de la soumission filiale à la volonté du père de famille. Si l'auteur s'était contenté, comme il lui est arrivé souvent, de la développer sous nos yeux par simple virtuosité d'anarchiste moral, il y aurait de graves objections à lui faire. Mais, je le répète, elle semble bien dans la réalité psychique des événements, et mieux encore, commandée par les circonstances : voilà pourquoi elle s'est imposée à l'auditoire. Il faut l'entendre, cette Germaine, fille qui n'a rien de commun avec son père, sinon le lien du sang, décrivant à son amant les misères de sa vie factice, son horreur du luxe qui l'entoure, la honte qu'elle éprouve et qu'elle grossit encore, de savoir par quels procédés ce luxe fut acquis... sentiments qui vont jusqu'à la *haine* — le mot sort de sa bouche et ne paraît pas trop fort — pour celui qu'elle est contrainte d'appeler son père ! La situation est pénible. Mais je la crois profondément vraie, si on la juge, non du point de vue moral, mais psychologique. Rappelons-nous le

Julien Sorel de Stendhal... et surtout prenons l'habitude, quand nous voulons apprécier des sentiments, de nous représenter, non pas les conséquences qu'ils auraient, socialement parlant, si on les généralisait, mais la série des causes particulières qui les ont déterminés dans l'âme de ceux qu'ils mènent et auxquels ils imposent leur destinée.

C'est donc Germaine qui, par son indomptable énergie, c'est elle, simple femme avec laquelle Isidore Lechat ne compte pas, qui va se dresser en travers de sa route et devenir l'obstacle infranchissable à ses ambitions. Une de celles-ci, non la moindre, serait de réunir à son domaine déjà considérable, celui de son voisin, le marquis de Porcellet. Ce marquis est un noble de vieille date, à moitié ruiné, et qui ne continue de faire figure que grâce à des emprunts mal dissimulés. Lechat, auquel il s'est adressé plusieurs fois déjà, lui a prêté douze cent mille francs avec bonnes hypothèques sur son domaine. Le marquis vient au château pour contracter un nouvel emprunt dont il a le plus urgent besoin. Le premier mouvement de Lechat est de refuser. Mais, soudain, une idée lumineuse traverse son

cerveau. Il a besoin du marquis de Porcellet pour une recommandation en haut lieu en vue d'une affaire considérable, et pour un appui politique dans la campagne électorale qu'il compte faire prochainement. Que le marquis consente à un mariage entre son fils et Germaine : non seulement il anéantit les créances hypothécaires qui grèvent la terre de Porcellet, mais encore il se charge de désintéresser les autres créanciers du marquis... La situation n'est pas neuve, dira-t-on, et déjà nous avons vu face à face ces deux représentants ennemis de deux époques, l'une à jamais disparue, l'autre vivante plus que jamais, et à qui l'avenir semble promis. Rien de plus juste, et il faut reconnaître que la situation, pour banale qu'elle nous semble et parce qu'elle présente tous les dehors d'un lieu commun, était singulièrement difficile à renouveler. Il faut reconnaître aussi que M. Octave Mirbeau s'en est tiré avec une rare habileté, j'ajouterai même avec une indépendance de pensée singulière et qui m'a surpris sous sa plume, — car je le croyais moins impartial et il nous avait habitués à une rigueur autrement exclusive. S'il met dans la bouche de Lechat

l'éloge de l'activité, de l'ingéniosité, du travail, bref, de tous les agents du progrès démocratique, il sait en revanche faire sortir de la bouche du marquis de Porcellet des paroles sévères sur les faiblesses du parvenu, sur la comédie politique telle que l'ont organisée les mœurs démocratiques, bref, sur un charlatanisme qui ne le cède en rien à celui d'autrefois. Il y a là des paroles vibrantes, qui cinglent comme des coups de fouet, et qui ne sont pas pour plaire aux amis politiques de M. Mirbeau : c'est le plus bel éloge, assurément, qu'on en puisse faire...

Quoi qu'il en soit, le marquis de Porcellet accepte la combinaison : il se déclare prêt à demander pour son fils la main de Germaine Lechat. Isidore Lechat se croit donc sur le point de triompher une fois de plus dans ses ambitions et dans sa vanité. Il comptait sans sa fille, et c'est ici que le drame se dénoue. Germaine et sa mère sont appelées et le marquis fait la demande. Stupéfaction de M^me^ Lechat ; silence glacial de la jeune fille qui, pressée de questions, refuse. Isidore Lechat ne peut en croire ses oreilles : « C'est impossible, dit-il ; elle est folle ». — Elle crie enfin la vérité : « — J'ai un amant !

J'ai un amant ! » — Et il ne faut rien moins que l'arrivée soudaine, difficilement explicable, mais indispensable au point de vue dramatique, de Lucien Garraud, pour soustraire Germaine à la fureur de son père. Le marquis de Porcellet se retire furieux, croyant qu'on a voulu le duper et Germaine reste seule avec sa mère. Ici, à mon sens, la scène la plus émotionnante, la plus nouvelle et la plus profondément humaine de l'œuvre : celle où la bonne, l'excellente Mme Lechat comprend, sous le coup de cette foudroyante révélation, l'énigme de cette destinée, de leur destinée à tous, et comment la privation d'amour sincère, d'affection familiale, comment l'absorption exclusive de tous par le culte de l'argent est devenue dans l'âme de sa fille le ferment de révolte, cause de ce malheur ! C'est ainsi que l'excès même de la souffrance devient brusquement révélateur pour cette intelligence jusqu'alors fermée, et fait naître la pitié dans une âme simple en suscitant le premier geste vraiment maternel de cette femme qui entr'ouvre ses bras pour y recevoir son enfant.

J'ai dit, au début, que nous nous trouvions en présence d'une œuvre forte et de vie intense.

Je me tiens à cette appréciation et j'y veux insister pour conclure. M. Octave Mirbeau a montré qu'il avait le don de faire vivre ses personnages et le sentiment dramatique au plus haut degré. Pas un instant, durant ces trois actes, l'intérêt ne faiblit ; mais il va, au contraire, croissant de scène en scène. On pourrait, sans doute, signaler quelques taches de détail... Mais elles sont amplement compensées par la belle tenue de l'ensemble, par la haute compréhension surtout de cette loi dramatique qui domine toute création au théâtre, à savoir que les deux principales figures, Isidore Lechat et Germaine, se précisent et s'affirment dans une *progression ininterrompue*. Progression d'intérêt à la scène, c'est progression des caractères, et progression des caractères, c'est accentuation du conflit d'âmes qui crée l'émotion dramatique. Nous avons senti une fois de plus la vérité inéluctable de ces lois, en écoutant la pièce de M. Octave Mirbeau. Il y a là, au plus haut degré, conflit d'âmes, conflit étudié par le dedans, suivant un mode tout intérieur et psychologique, et le conflit s'accuse, s'accentue avec les événements, subordonnés à la vie morale des person-

nages. C'est le plus grand éloge qui se puisse faire d'une création dramatique, à mon sens du moins, et si l'on veut bien se rappeler ce que j'ai dit tant de fois à propos des pièces sans progression. J'y veux ajouter encore ceci, qui est particulier à M. Mirbeau : voilà la première fois que je ne trouve rien d'*inquiétant*, au sens que vous savez, dans une œuvre sortie de sa plume. Je me plais à le constater, tout aussi bien que j'eusse constaté le contraire si j'avais eu à le faire.

## LE FOYER

Nous l'avons donc eue, cette représentation tant attendue du *Foyer*, et, faut-il le dire ? — oui, sans doute, il faut le dire pour remplir envers nous-même le programme de sincérité que nous nous sommes proposé — nous avons éprouvé une légère déception. De cette pièce fameuse dès avant le lever du rideau, à qui les circonstances avaient valu une réclame dont on peut seulement rapprocher celle du *Chantecler* de M. Rostand — illustre, celui-là, avant même d'avoir été composé — de cette pièce qui avait

eu la bonne fortune d'un débat judiciaire, la meilleure de toutes les fortunes littéraires, puisque ce débat lui avait donné une publicité que cent mille francs n'eussent point payée — nous avons ressenti une incontestable déception. J'essaie de la traduire, cette déception, dans les termes d'un raisonnement logique, et je ne trouve que cette alternative : ou bien l'ouvrage représenté d'hier est la pièce originale, telle que la conçurent et la réalisèrent les auteurs : première proposition qu'ils soutiennent de leurs notes dans la presse : on ne comprend plus bien alors pourquoi l'administration du Théâtre-Français mit obstacle à sa représentation — car nous avons déjà vu des audaces pour le moins égales — ou bien elle se trouve réduite, atténuée, édulcorée... et ce n'est plus du Mirbeau authentique que l'on propose à notre admiration, mais une manière de compromis entre les exigences d'un tempérament tranché et les rigueurs d'une administration qui doit envisager mille et un points de vue.

Grave danger des natures excessives auxquelles appartient sans conteste l'auteur du *Foyer* : on attend d'elles une progression tou-

jours plus marquée dans l'audace, une réalisation plus poussée que la précédente. Ce sont des coureurs d'aventures, et pour utiliser une comparaison que M. Mirbeau peut apprécier, une comparaison toute d'actualité au temps où nous vivons, ils rappellent ces *Champions du Monde* qui se trouvent perdus ou, du moins, gravement atteints dans l'opinion des spécialistes, s'ils ne réalisent, à chaque nouvelle épreuve, une performance supérieure à la précédente. Or, dans notre milieu spécial de la littérature, que représente exactement M. Octave Mirbeau ? Quelle estampille attachons-nous à son nom ? Nul doute ne peut exister sur ce point. Il est notre *Champion du Monde* pour l'audace littéraire : privé de ce qualificatif, son nom n'a plus de sens, et c'est par lui qu'il revêt son plein sens. N'avons-nous pas tous encore présente à l'esprit sa dernière épreuve, celle des *Affaires*, magnifique épreuve, triomphale victoire, où le possesseur de la 628-E8 (1) réalisa le maximum de vitesse, mettons du 150 à l'heure. Qu'adviendra-t-il de lui si désormais il n'atteint plus cette perfor-

(1) Titre de l'ouvrage dans lequel M. Mirbeau a analysé les voluptés et la psychologie de l'automibiliste.

mance, s'il ne dépasse plus 120 ? Je vous laisse à penser ce qu'on dira... Et voilà bien le danger pour un auteur qui vit dans l'*intense* et qui toujours a réussi par là. Il se pourrait que le cas du *Foyer* relevât exactement de cette comparaison. Je n'ose l'affirmer encore, car l'avenir seul en pourra décider.

Nous sommes dans l'intérieur du baron Courtin, un de ces intérieurs bien parisiens où la politesse et les bonnes manières dissimulent habilement la plus complète indifférence dans les rapports conjugaux et ne composent qu'une habile devanture sociale. Le baron Courtin, sénateur, membre de l'Académie française, homme entre deux âges, et qui porte beau, n'a manifestement eu qu'un souci dans la vie, en considération duquel il a ordonné cette vie : se créer une façade mondaine et l'agrandir en l'embellissant. Pour atteindre à son but, il a exploité la charité. Théoricien d'abord, puisqu'il a publié toute une série d'œuvres sur la Prévoyance sociale et la Bienfaisance, — l'auteur, en effet, ne nous laisse ignorer ni les titres des livres, ni le nom de leur éditeur, — il est passé de la théorie à la pratique ; il a mis en

œuvre ses théories ; il a fondé, avec l'appui de femmes du monde, une institution de charité, *le Foyer*, sorte de patronage pour les jeunes filles, et d'ouvroir aussi, puisqu'on les y fait travailler. Il n'y a d'ailleurs pas que des jeunes filles dans la maison, et la suite nous apprendra qu'on y reçoit encore des enfants en bas âge. J'ai dit que la plus parfaite indifférence semblait exister entre sa femme et lui : l'un poursuit une carrière de mondain, qui travaille à embellir sa façade, l'autre cherche à se libérer d'une ancienne liaison, où l'intérêt seul semble avoir été le mobile directeur, pour s'engager dans une nouvelle qui tout au moins aura l'attrait de la jeunesse et de l'amour.

C'est qu'en effet, il y a un secret sous ces dehors de luxe qui composent la devanture sociale des Courtin. Luxe de l'ameublement, élégance de la femme, tout cela, ou du moins la plus grande partie, est dû aux générosités d'un brasseur d'affaires, Armand Biron, qui aime passionnément Thérèse Courtin, et depuis des années a dépensé pour elle sans compter. Tel meuble de style, tel tableau de prix, un Fragonard entre autres, ce sont des cadeaux de Biron.

Thérèse a depuis plusieurs mois écarté ses assiduités, car elle ne supporte plus sa présence qu'avec impatience, tout entière à son nouvel amour, qui n'est encore qu'un flirt avec le jeune d'Auberval. Elle est exaspérée par la présence constante de Biron, de qui chaque geste, chaque attitude, lui rappelle un souvenir du passé et le lien qui exista entre eux. Mais Biron qui est tenace et qui veut reconquérir celle qu'il aime, qui surtout ne veut pas la laisser tomber dans les bras du petit d'Auberval, Biron qui est vraiment, et dans toute la force du terme, féru d'amour pour Thérèse, s'applique à lui bien démontrer, avec sa bonne grosse franchise de parvenu qui met les points sur les i, que, si elle ne lui revient pas, la situation des Courtin est à jamais compromise... « Je vous aurai, dit-il... Je vous aurai encore. Vous serez à moi... car vous ne pourrez pas faire autrement ».

Tels sont les rapports des trois principaux personnages du drame de M. Octave Mirbeau... Situation bien parisienne, comme on voit, et telle que nous en observons autour de nous plus d'un exemple connu. M. Mirbeau n'hésiterait pas à affirmer, je gage, que c'est le cas de la

plupart des gens du monde, car son tempérament de satiriste visionnaire grossit et déforme, sans qu'il s'en doute, les éléments de la réalité. On sait que M. Mirbeau professe pour Balzac une admiration égale à celle des plus passionnés Balzaciens... C'est qu'en fait, dans le Napoléon des Lettres modernes, il retrouve quelques traits de lui-même : il reconnaît, à un degré supérieur seulement, et avec la magnifique complexité du génie, un créateur de sa race et de son tempérament. Une fois même, M. Mirbeau a réussi là où Balzac avait presque échoué, dans une création dramatique esquissée par Balzac, et réalisée définitivement par lui, — car Isidore Lechat des *Affaires*, c'est un Mercadet poussé à son point d'accomplissement, qui semble tiré des *Personnages excessifs* de Balzac, et nous présente par son grossissement même les traits essentiels des grandes figures du maître. M. Mirbeau n'est pas un réaliste pur, en effet : il compose à l'aide de ces deux facultés qui l'apparentent à l'auteur de la *Comédie humaine* : intuition et grossissement, pour aboutir à ce saisissant don de vie, que la critique constate et par où le public ne peut manquer d'être pris. Il

l'avait été complètement, et justement, par sa pièce : *Les Affaires sont les Affaires*. Le sera-t-il par le *Foyer* ? Voyons les éléments dramatiques qui succèdent à cette exposition.

Tout irait au mieux dans le ménage Courtin, qui sans doute continuerait son existence d'autrefois, si par malheur un scandale n'avait tout récemment éclaté au *Foyer*. Une enfant, malmenée par une surveillante, est morte à la suite de ses mauvais traitements, sans que l'on ait pu établir exactement si le décès était dû à une affection congénitale du cœur ou bien à la dureté d'une punition inconsidérément appliquée. Une enquête a été commencée ; les journaux de l'opinion adverse se sont emparés du fait, l'ont grossi, y ont joint d'autres données, en partie calomniatrices... si bien que l'on raconte que le *Foyer* est une maison où l'on exploite jusqu'à l'abus le travail et les veilles des enfants pauvres. Des difficultés financières viennent s'ajouter à celles-ci. On a dépensé beaucoup d'argent, un peu inconsidérément, dans ces dernières années. Courtin est à la veille d'avoir à rendre des comptes, et ces comptes seront exigés d'autant plus impérieusement que la situation morale du

*Foyer* est plus gravement atteinte. Que faire ? Il lui faut de l'argent à tout prix. Comment s'en procurer ? Surtout, comment s'en procurer dans les vingt-quatre heures ? Comment obtenir cette somme énorme, indispensable pour sauver la situation : 300.000 francs ! Les époux se regardent avec angoisse. Ils prononcent des noms dont ils savent bien, chacun en les prononçant, que ces noms ne répondent à aucune réalité, à aucune vraisemblance. Dix noms viennent sur leurs lèvres, quand un seul est dans leur pensée, le seul qu'ils n'osent prononcer et qui s'échappe enfin : « *Biron* ! » s'écrie le baron Courtin affolé par l'image de la ruine et de l'effondrement définitif. « Jamais ! Non, jamais Biron ! » dit Thérèse. « Rien ne peut me forcer d'appartenir à cet amant ! » Et comme, en face de la brutalité du terme, qui suggère l'image précise des réalités connues d'autrefois, toutes les convenances sociales disparaissant, comme chez l'homme, même le plus habitué à dissimuler, l'instinct de violence peut reparaître, Courtin, l'élégant Courtin lève les poings sur Thérèse. Puis aussitôt la réaction se fait ; il s'affaisse en larmes et le visage révulsé. Tous deux s'effondrent dans leur dou-

leur et c'est une de ces minutes pathétiques où deux êtres, habitués jusqu'alors à dissimuler leurs actes, découvrent toute leur intimité et sont enfin véridiques l'un en face de l'autre. « C'est bien, fait Thérèse... J'irai... et j'obtiendrai tout de son *amitié* !... »

La scène est belle, d'une réelle puissance et d'un grand effet, belle par sa qualité d'*évocation* intime, de portée générale, non pas seulement parce qu'elle jette une vive lumière sur les tortures de deux êtres poussés à leur point extrême de tension, parce qu'elle solutionne le conflit entre Thérèse Courtin et le baron, mais parce qu'elle éclaire aussi les misères de l'âme humaine et qu'elle détermine en nous un invincible mouvement de pitié. Nous oublions un instant ce que la vie de ces deux êtres impliqua jusqu'alors de misère et de bassesses ; mensonge, adultère, légèreté coupable de l'épouse qui s'est donnée à ce Biron qu'elle ne pouvait aimer, car il est vulgaire, facilement cynique,... qui s'est donnée pour augmenter son train, pour des bijoux, pour des robes, pour des tableaux... Complaisance du mari qui a fermé les yeux, qui s'est étourdi par ambition, par amour de pa-

raître — oui, tout cela nous l'oublions un instant, parce que pour la première fois ils sont sincères l'un vis-à-vis de l'autre, et que c'est leur âme mise à nu qu'ils nous découvrent.

Pourquoi faut-il que cette scène soit unique, et qu'elle ne serve qu'à une chose : nous mieux montrer l'irréparable médiocrité de ces âmes ! A vrai dire, les auteurs ne pouvaient sortir de cette impasse et ils n'en sont pas sortis. Thérèse, aussi bien que Courtin, retombe dans les griffes de Biron. Courtin a devancé sa femme à l'hôtel du brasseur d'affaires, et il s'est à nouveau livré à sa merci. Thérèse arrive, bien décidée à obtenir la somme indispensable de l'*amitié* de Biron. Et voici qu'elle est reprise par les images de luxe, de vie facile et heureuse que son ancien amant fait miroiter devant ses yeux. Et lorsqu'enfin les deux époux acceptent de partir en croisière sur le bateau de Biron, nous sentons trop manifestement que les auteurs, par cette fin, ont voulu simplement affirmer leur conception méprisante et pessimiste de la vie, en donnant le dernier coup de pouce à la figure du sénateur-académicien, conception qui se pré-

cise dans le mot de la fin : « Et que ferai-je durant cette croisière ! — Parbleu, répond Biron... vous terminerez votre rapport sur les prix de vertu ! »

## M. Paul BOURGET

### L'EMIGRÉ

C'est une prévention contre laquelle il importe de s'élever, celle qui cantonne invinciblement chaque producteur dans le domaine restreint de sa spécialité, lui interdisant d'en sortir, de s'en *évader* faut-il dire pour bien marquer l'idée, sous peine de perdre les bénéfices d'une situation acquise. — « Tu as été romancier... donc tu ne seras pas dramaturge. Tu as triomphé dans la synthèse du drame... donc il t'est interdit de t'essayer à l'analyse du roman » — : ainsi s'exprime à peu près cette *vox populi*, véritable *vox Dei*, qui crée les réputations une fois pour toutes, les précise et les limite, et, considérant qu'il y a chose jugée, refuse de casser l'arrêt ainsi formulé. C'est là un de ces *tours d'esprit* communs à l'humanité tout entière, qui se manifestent dans les recherches scientifiques aussi bien que dans le domaine de la production litté-

raire, et qui relèveraient exclusivement, si l'on en voulait chercher les causes, de l'enquête du psychologue.

Reconnaissons d'ailleurs, puisque nous sommes en matière littéraire, que les leçons de l'expérience, ici plus que partout ailleurs, viennent réconforter cette prévention. Tant de romans transportés à la scène depuis une vingtaine d'années, c'est-à-dire depuis le temps où le triomphe du Naturalisme mit cette pratique en usage, nous montrèrent une telle inaptitude au mouvement scénique, à l'action dramatique, à tout ce qui crée la vie au théâtre, que la cause parut à jamais entendue. Ces tranches de vie découpées en illustrations parurent à juste titre le contraire même du génie dramatique, et ces fameux *Raccourcis* dont on a tant parlé, qui composent en effet une partie de l'art du théâtre — bien qu'ils ne soient pas tout, puisque de très grands écrivains dramatiques les ont ignorés — ces Raccourcis en apparaissent absents à ce point que désormais, dans la langue courante et même sous la plume du critique, ces deux termes : romancier et auteur dramatique, s'opposent en une vivante antinomie.

Il n'est pourtant pas de règle sans exception — M. Paul Bourget en allait fournir la preuve dans cette question d'esthétique littéraire. Ce maître incontesté de l'analyse psychologique et qui semblait à ce point spécialisé dans l'analyse qu'il prêtait flanc à la caricature — ce qui est toujours l'indice d'un don évident — vient de se révéler capable de raccourci et de synthèse dramatique. Il faut bien le dire comme cela est, et tout simplement pour la raison que cela est. Faisons appel uniquement aux sentiments de justice qui devraient être la qualité maîtresse de tout critique et disons tout haut ce que nous avons reconnu pour être la vérité. La théorie du *Bloc* en matière littéraire ou artistique me semble une des plus fausses qui soient. Je ne suis pas de ceux qui, pour des considérations politiques ou religieuses, brûlent ce que jadis ils adorèrent, ou adorent ce qu'ils brûlèrent — les mots sont un peu *gros* dans l'espèce, mais ne faut-il pas respecter la *lettre* d'une opposition fameuse ? Parce que M. Paul Bourget a accompli, dans la maturité de sa carrière, une évolution dont je n'ai pu partager les étapes — et à laquelle précisément on peut reprocher qu'elle

n'eut pas assez d'étapes — est-ce une raison d'oublier qu'il signa, voici quelque trente ans, les *Essais de Psychologie*, c'est-à-dire un des plus beaux livres de critique de la seconde moitié du XIXe siècle, les *Etudes et Portraits*, un des plus curieux livres d'Essais qui aient paru chez nous, enfin le *Disciple* et *Crime d'amour*, deux des plus forts romans de notre production contemporaine, où ses adversaires d'aujourd'hui veulent bien reconnaître de l'habileté, mais rien de plus, où nous autres cependant, qui tâchons d'écarter tout parti-pris, nous devons saluer d'autres mérites que le simple tour de main. Mais voilà, sur notre douce terre de France, où la ligne des paysages se fond si bien pour aboutir à la plus suave harmonie, la Nature nous propose des exemples dont nous comprenons assez mal la signification symbolique, et c'est toujours du point de vue de la polémique que nous établissons nos jugements : comment, en vérité, reconnaître du talent à qui pense différemment de nous sur la question des *Droits de l'Homme* ou de l'au-delà ? Vieille histoire et qui est bien française, puisqu'on la retrouve dans tout notre passé...

Pour de l'habileté, certes il y en a, et de la plus incontestable, dans l'œuvre de M. Paul Bourget, aussi bien dans ses productions de jeunesse que dans celles qu'il signe aujourd'hui... une habileté telle que ses adversaires sont allés jusqu'à prétendre qu'il n'y avait que cela ! Vous sentez la valeur péjorative d'un mot qui tenterait d'insinuer que l'habileté s'oppose au grand art et sans nul doute est-ce l'arrière-pensée de ceux qui le prononcent. Merveilleuse habileté en tout cas, celle d'un écrivain qui, maniant pour la première fois la forme du théâtre — cette forme si particulière, si dangereuse, affirment des spécialistes — trouve le moyen de vivifier une action dramatique en la transposant d'un cadre dans l'autre, atteint aux plus heureux raccourcis, et nous donne la secousse émotionnelle que nous attendons du choc des situations ! Habileté non moins saisissante encore, celle qui accomplit ce prodige d'atténuer les exagérations d'un personnage tout d'une pièce, et lui laisse ses qualités de vie en corrigeant ses outrances.

J'avoue que le personnage principal du roman, celui qui l'emplit et qui l'explique tout entier,

auquel tout le reste se subordonne parce que tout est conçu en vue de lui, ce marquis de Claviers-Granchamp en qui M. Paul Bourget avait eu manifestement l'ambition de créer une figure balzacienne, m'avait semblé quelque peu fossile à la lecture, trop manifestement conçu en dehors des conditions de la vie. Je n'avais pu me défendre d'y voir l'homme d'une idée fixe, qui est celle de l'auteur, le personnage, support de théories auxquelles cet auteur va subordonner toute sa psychologie... et vous sentez assez aux dépens de quelles qualités de vie cette préconception d'une figure romanesque peut s'imposer à notre esprit. Ce père qui aimait passionnément son fils, tant qu'il avait pu voir en lui l'enfant de son sang, le continuateur de ses ancêtres, celui qui porte le flambeau, qui le transmet à travers les âges, et pour qui soudainement trente-cinq années de tendresse et de vie commune sont abolies comme par enchantement, quand il apprend que cet enfant est le fils de l'adultère... je ne le cache pas, il y avait là quelque chose que je repoussais de toute ma force au nom des plus élémentaires données de la psychologie, contre quoi s'insurgeait tout ce

que je sentais en moi d'humain et de pitoyable. Avoir pressé un enfant sur son cœur, l'avoir couvé avec des yeux d'amour durant presque un demi-siècle comme l'espoir de sa race et le continuateur de son nom, n'avoir vécu que pour lui et pour ce qu'il représente .. puis soudain le supprimer de sa vie et le pouvoir faire avec ce sang-froid, voilà une brisure où l'on sent l'artifice, l'idée préconçue du moraliste-théoricien qui entend plier cette chose vivante : les mouvements d'une âme humaine, aux exigences d'une idée qui s'impose en contraste avec cette vie même. Nul ne s'y est trompé, croyez-moi bien, à la lecture de l'*Emigré*, nul du moins parmi ceux qui ne considèrent pas l'âme humaine comme une abstraction... nul, je le répète, sauf les fanatiques de M. Paul Bourget et qui certes, par l'outrance de leurs points de vue, contribuèrent, plus encore que ses adversaires déclarés, à mettre en cause sa renommée.

Eh bien, le miracle, disons-le encore, c'est que dans la transposition du roman au drame, le marquis de Claviers-Granchamp perd ce caractère d'abstraction voulue par où il nous irritait un peu. Cette figure demeure hautaine, dédai-

gneuse, d'une fierté de caste qui sent son vieux temps, qui franchement le regrette et en donne ses raisons, que nous comprenons parfaitement, si toutefois nous ne sympathisons pas avec elles — la première règle du psychologue n'est-elle pas de se représenter les mouvements d'âme les plus opposés à ceux qu'il éprouve personnellement ? Mais elle demeure vivante, dans les conditions d'une humanité acceptable pour ceux-là même qui ne pensent pas comme lui, mais cependant ont une largeur de point de vue leur permettant d'imaginer des réactions différentes de celles qu'ils éprouvent. Avais-je pas raison d'avancer que c'était une étrange habileté, pour ne pas dire autre chose, celle du romancier qui, en étant à son coup d'essai au théâtre, trouve les raccourcis nécessaires à une pareille mise au point, de l'écrivain qui n'ayant eu jusqu'alors que le maniement de l'analyse, concentre ses effets avec une puissance de synthèse que pourrait lui envier le plus expert des dramaturges ? Il y a telle scène du drame : *l'Emigré*, celle du second acte par exemple, où Jeaubourg revit dans une hallucination morbide les épisodes de son amour coupable et par là révèle au jeune

comte le secret de sa naissance ; telle autre au troisième acte, celle où Mme Ollier, par grandeur d'âme et pour tendre la main à celui qu'elle aime, fait un pieux mensonge et se diminue elle-même aux yeux du marquis, qui valent par leur intensité dramatique les plus fortes situations présentées par nos dramaturges professionnels.

Je sais bien ce que l'on va soutenir... ce que ne manqueront pas d'avancer, au surplus, les adversaires déclarés de M. Bourget : ils mettront sur le compte de l'interprétation cette manière de mise au point que tous les spectateurs ont sentie qui connaissaient le roman. Affaire d'interprétation... c'est bientôt dit. Et sans doute il est toujours malaisé, dans un ensemble où collaborent plusieurs intelligences et plusieurs sensibilités, comme une œuvre de théâtre, de faire la part concrète de ce qui revient à chacun. C'est là la moindre des déformations propres à l'art dramatique, dont Frédéric Nietzsche disait, pour les résumer : — « C'est là que l'on est peuple, public, troupeau, femme, pharisien, électeur, concitoyen. C'est là que la conscience individuelle se soumet au charme

niveleur du plus grand nombre. » — En fait et pour des raisons identiques à celles que précise le philosophe allemand, dans cet effort collectif que représente la collaboration d'un auteur et d'un comédien puissant, nous perdons la notion précise de ce qui revient à chacun d'eux. M. Lucien Guitry s'est montré admirable de vigueur et d'humanité dans toutes les scènes qui comportaient une gradation d'émotion, bien que dans la manière de silhouetter la figure du marquis de Claviers-Granchamp il nous ait donné une forte déception. Je l'ai déjà observé plus d'une fois et noté : M. Guitry n'est pas fait pour incarner un homme du monde, et à plus forte raison un aristocrate de grande race : ce n'est que par un prodige de talent qu'il atteint à nous faire oublier ce qui pour cela lui manque du côté physique. Chose curieuse d'ailleurs : dans l'interprétation de cet *Emigré*, ce sont les nobles de race qui se présentent avec la silhouette la moins aristocratique, tandis que les roturiers : Jeaubourg et M^me^ Ollier, la bourgeoise M^me^ Ollier, manifestent une distinction de manières qu'on ne peut s'empêcher d'observer. J'en tiens quand même pour ce que je

disais au début : On trouve dans cette transposition au théâtre un sentiment dramatique qui se doit à lui-même de nous donner une œuvre directement écrite pour la scène.

## M. François DE CUREL

### LA FILLE SAUVAGE

Les idées de M. François de Curel sont curieuses, jamais indifférentes, passionnantes souvent : elles touchent aux plus graves, aux plus angoissants, malheureusement aux plus insolubles problèmes intéressant les origines et les fins de l'humanité. Joignez-y qu'elles sont traduites avec ce sérieux, cette conv ction profonde, véritable accent de l'homme de pensée, qui suffirait à commander le respect, dans une langue savoureuse, imagée, pleine des trouvailles les plus inattendues... et, malgré cela, il nous paraît malaisé d'y souscrire dans la forme dramatique qu'il emploie pour les présenter. Dieu sait pourtant si nous sommes éloignés de limiter l'art dramatique à la pure mise en œuvre des conflits passionnels, et si, par conséquent, nous sommes accessible au *théâtre d'idées* ! Encore faut-il, pour les accepter sur la scène, qu'elles ne revê-

tent pas le caractère abstrait qui est le propre du raisonnement et du discours, qu'elles se confondent avec la vie pour la compléter, non pour la diminuer... Que des personnages imaginés par un auteur dramatique servent de supports à des idées, rien de mieux assurément, mais que ce ne soit pas aux dépens de leur réalité, de leur vraisemblance ! Qu'ils ne nous donnent point cette impression d'avoir été conçus par l'auteur comme *porte-paroles* des théories qui lui sont chères... car alors pourquoi chercher à se duper soi-même et ne pas accepter de gaieté de cœur les conséquences de son tour d'esprit ?

Telles étaient les objections qui se présentaient à moi, tandis que j'écoutais cette *Fille Sauvage* si impatiemment attendue, où il semble que M. de Curel ait voulu pousser jusqu'à l'extrême la *manière* qui lui est propre — véritable gageure, que l'on dirait imaginée pour se prouver à soi-même la patience et la longanimité du public ; œuvre non point indifférente, il s'en faut, mais qui n'est plus du ressort de la critique dramatique ! Le passé de M. de Curel, ses productions antérieures, ses audaces bien connues, lui assuraient d'avance qu'il serait écouté jus-

qu'au bout, surtout par un public de répétition générale et de première. Je ne garantirais pas qu'il en dût être ainsi par la suite, et surtout ne conseillerais à personne de renouveler pareille tentative.

...La thèse de M. de Curel apparaît double, ou du moins une avec double développement. C'est d'abord l'affirmation scientifique des origines animales de notre pauvre humanité qui, pour avoir lutté à travers les siècles et par combien d'efforts, afin d'échapper à son esclavage ancestral, sent néanmoins peser sur elle le fardeau de son antique descendance qui la rappelle à la réalité. C'est encore cette conviction que nul procédé d'éducation — M. de Curel choisit exprès la plus despotique et la plus savante, l'éducation catholique — ne sera assez efficace pour abolir à jamais les traces de cette animalité primitive... Et voilà, certes, un passionnant débat, auquel ne saurait être indifférent un homme réfléchi, où vous reconnaissez un esprit modelé par la culture scientifique et philosophique de la seconde moitié du siècle. Reste à savoir comment il va le mettre en œuvre. Nous sommes sur les domaines du roi Abeliao, sorte de Ménélik

plus raisonneur et moins enclin à l'action. Ce roi sage et prudent a entrepris l'éducation de son fils et successeur futur, le jeune et vigoureux Kigerik, et comme il veut que cette éducation soit complète, il prend soin de lui distribuer lui-même sa part de butin sur les prises des derniers combats, sous la forme de femmes captives dont il ornera son sérail. Dans l'escorte du roi se trouve un étranger, un Français, Paul Moncel, dont la situation n'est pas nettement définie, moitié confident, moitié captif, qui représente l'extrême civilisation à la cour de ce roi si désireux de s'instruire et qui se chargera d'initier aux idées générales et à la culture européenne ce souverain et son fils à qui ne suffisent plus les magnificences de la nature parmi lesquelles ils ont grandi. Ce Français, ce raisonneur, cet homme à idées générales, qui se complaît en elles, et qui a organisé sa vie comme on institue une série d'expériences, ce Paul Moncel, vous l'avez reconnu, n'est-ce pas ? C'est M. de Curel en personne, puisque toutes les idées, toutes les théories, tous les problèmes soulevés par la donnée dramatique passent par sa bouche... Reprenons le récit : à peine le partage du butin est-il

terminé que, dans un piège destiné à capturer les bêtes, l'escorte du roi Abeliao découvre la *Fille Sauvage*, pauvre être aux formes humaines, mais si inculte, si grossier, si primitif, si proche par ses instincts des grands singes peuplant les forêts d'alentour, que les compagnons du roi se demandent s'ils ne doivent pas la confondre avec eux. Seul Paul Moncel s'apitoie sur son sort. Quant au fils du roi, Kigerik, par une fantaisie de barbare à demi civilisé, il demande à son père qu'elle lui soit attribuée et vienne grossir dans son sérail le lot des captives qui déjà constituent sa part de butin.

Je n'insisterai pas sur le second acte, suite et complément de l'exposition. C'est d'abord le concert des plaintes et des lamentations des captives, reprochant à Kigerik de leur avoir imposé la cohabitation avec la Fille Sauvage qui les égratigne, les mord, et se comporte avec elles comme un vrai petit animal qu'elle est. C'est ensuite une longue conférence de Paul Moncel, où celui-ci tente d'expliquer au roi Abeliao et à Kigerik les coutumes de son pays, les difficultés qui le travaillent, et dans laquelle ce croyant de la Science n'est guère tendre aux solu-

tions modernes et dit crûment leur fait aux doctrines de l'anarchie. Coup de théâtre : on entend un bruit inusité dans les jardins du roi ; Kigerik, guerrier impulsif, se précipite sur son fusil : il immole son singe favori, le grand orang qu'il vient de surprendre en conversation criminelle avec la Fille Sauvage. Peu s'en faut qu'il ne lui en fasse autant à elle-même. Heureusement Paul Moncel intervient : il supplie qu'on lui fasse grâce de la vie, et qu'on la lui remette à lui qui précisément va quitter le roi pour rentrer en France.

Lorsque le rideau se lève sur le troisième acte, plusieurs années se sont écoulées, et nous nous trouvons dans le parloir d'un couvent habité par des religieuses à qui Paul Moncel a confié, dès son retour, le soin d'éduquer, d'éveiller à la vie morale le pauvre être d'instinct que les sœurs ont baptisé sous l'invocation de Marie. La Fille Sauvage d'autrefois, c'est désormais la petite Marie, et quand Moncel arrive, son premier soin est de demander à sa sœur, la Mère Amélie, supérieure du couvent, des nouvelles de la malheureuse créature qu'il n'a pas revue depuis si longtemps. Combien il va la trouver chan-

gée, celle à qui l'eau du baptême a communiqué sa vertu bienfaisante ! Elle est vraiment charmante et délicieuse cette sœur, pleine de douceur et d'onction, esquissée par une main d'artiste, sensible avec sa foi entière et sans réserve en la toute-puissance du sacrement, avec sa tendresse d'apôtre-femme pour l'être misérable, d'autant plus digne de pitié, que Dieu lui a confié, avec son indulgence pour le frère qu'elle sait éloigné de ses croyances, mais d'âme noble et collaborant par là à l'œuvre divine ! Ah ! que M. de Curel a bien senti, et qu'il a bien rendu dans cette figure la vertu active de la piété féminine, quand elle s'unit à une âme tendre et poétisée par l'amour du prochain ! Cette mère Amélie, c'est une parente, c'est une sœur de la touchante Emma Kosilis, cette autre figure de grâce et de bonté qui apparaît dans les *Feuilles détachées* de Renan, lequel aussi fut un incroyant, mais conserva jusqu'à la fin le sens et le goût des choses religieuses... Les chroniqueurs nous ont appris que M. de Curel avait vécu dans ce milieu, qu'il l'avait connu et étudié. C'est trop peu dire : il l'a aimé, n'en doutons pas, pour ce qu'il enferme de poésie réelle, car on ne peint

ainsi que ce qu'on a aimé ! La sœur Amélie fait donc venir la petite Marie, et Paul Moncel restera seul avec elle pour juger mieux, en l'interrogeant, des progrès accomplis. La jeune fille entre, les yeux baissés, avec ce regard étrange et oblique qui ne le trompe pas, lui l'observateur, et qui met un pli de tristesse sur sa lèvre. Il la questionne avec prudence sur sa vie présente. Il s'efforce de ne toucher qu'avec la plus extrême délicatesse aux images qui pourraient raviver le passé. Il sent bien, et nous sentons avec lui, que la foi, si fervente et sincère qu'elle soit dans l'âme de Marie, a cependant laissé sommeillantes en elle et prêtes à reparaître, les impulsions primitives, et il craint qu'à son approche elles ne se manifestent à nouveau, — car il sait qu'en ces sortes d'âmes la croyance ne peut guère dépasser la valeur d'un fétiche. Il la questionne donc, et Marie répond par des paroles entrecoupées. Est-elle heureuse ? Des sanglots gonflent sa poitrine : de ses yeux hagards elle fixe Paul Moncel, qui recule ; puis l'impulsion primitive reprenant sa force, elle étend vers lui sa main avide, du même geste, hélas ! qu'elle esquissa sans doute jadis dans les jardins

du roi Abeliao, vers l'orang convoité ! Paul Moncel la maîtrise, et la pauvre enfant tombe à ses pieds, terrassée par la honte qui, dans son âme encore emplie d'ombres, s'est soudainement substituée au désir. Toute cette scène est admirable sans restriction, telle qu'elle a été imaginée par l'auteur, et réalisée par le jeu impressionnant de Mme Suzanne Desprès, d'une audace et d'une nouveauté qu'on ne saurait trop vanter : cela ne ressemble à rien de ce qu'on a vu au théâtre. M. de Curel et son interprète nous ont fait sentir et toucher du doigt, si je puis dire, les brusques réactions de cette âme qui s'éveille à l'existence morale, parmi combien de difficultés et de misères, et cette fois il a donné le frisson de la Vie dans une œuvre où trop souvent les théories et les discours tiennent la place de la Vie !

Passons rapidement sur le quatrième acte qui ne nous apprend rien quant à l'évolution de Marie, sinon qu'elle serait assez disposée à aller rejoindre le jeune Kigerik, devenu roi après la mort de son père, et qui, par caprice de curiosité, a fait demander si la Fille Sauvage voudrait partager sa couronne et son trône : elle

deviendrait, cela va sans dire, sa femme légitime, et toutes les autres femmes du sérail seraient renvoyées. Ainsi du même coup — et vous en voyez l'intérêt pour un apôtre chrétien comme sœur Amélie — elle convertirait un infidèle et favoriserait au loin la propagande de la vraie religion. Avec le cinquième acte, nous sommes à Bayreuth, dans le bois de sapins qui entoure le Théâtre-Wagner. Paul Moncel a emmené avec lui la petite Marie dont l'éducation se complète. Et vous entendez bien que ce décor de Bayreuth est éminemment *symbolique* : il signifie simplement que l'éducateur a tenté de développer la haute culture chez son élève. Sans doute y est-il arrivé dans une certaine mesure, car Marie témoigne de délicatesses et de nuances tout à fait singulières. Mais en même temps qu'elle s'est perfectionnée par l'esprit, son cœur a parlé : elle aime en silence celui auquel elle doit tout. Elle n'ose le lui avouer, mais tout en elle le proclame, et son être entier va vers lui.

C'est là que, dans le développement du drame, nous sommes obligé de repousser les conclusions de M. de Curel. Que commanderait la logique intérieure des personnages, sinon que l'éduca-

teur fût touché par le sentiment qu'il a fait naître ? Comment ! voilà un homme qui s'est dévoué à cette petite âme de sauvagesse qui si passionnément l'intéresse, qui l'a prise par la main et l'a conduite, pas à pas, des ténèbres de l'inconscience aux lumières de l'intelligence et de la beauté morale ! Il a accompli cette tâche avec amour, et c'est à l'heure où il touche à son but, où il voit son idéal presque atteint, oui, c'est alors précisément qu'il repousse ce cœur prêt à s'ouvrir, à lui dispenser ses trésors. Sans doute... Mais s'il en était autrement, la pièce de M. de Curel n'existerait plus, — entendez la thèse physiologique en vue de laquelle il a imaginé ses personnages. Voilà donc une première invraisemblance qui touche au *sentiment*. J'en vois une autre, tout *intellectuelle* : cet homme qui repousse l'offre d'amour de sa petite amie, qui lui commande de retourner vers Kigerik, est un incrédule, — observateur, je le veux bien, et observateur passionné des mouvements de l'âme humaine, — mais ne se rattachant à aucune croyance et gardant la plus entière liberté d'appréciation à l'égard des formules confessionnelles. Dès lors, comment expliquer son rôle ?

Que lui importe à lui la conversion du roi, l'évangélisation des peuplades qui habitent ces terres lointaines ! C'était affaire à sœur Amélie : celle-là, de toute son âme, et quel que fût son chagrin de quitter l'enfant bien-aimée, pouvait, devait même la sacrifier à sa foi. Mais Paul Moncel, n'était-ce pas le dernier mouvement qu'il dût faire, ce signe de sa main pour l'envoyer vers des régions perdues ? Ah ! comme dans la réalité la chose se fût autrement passée, et comme il eût pressé sur lui ce petit cœur qu'il avait fait sien et qui ne devait plus battre que pour lui !... Voilà le danger de ces sortes de personnages, qui ne sont en réalité que des *abstractions*, des *supports d'idées*, et qui, se développant dans l'action du drame en vertu d'une logique préconçue, contraignent leur auteur à substituer le raisonnement à la vie : c'est à la fois le signe caractéristique de la nouvelle œuvre de M. de Curel, et la plus grave critique qu'on puisse lui adresser. Mais cette objection est grosse de conséquences.

Je crains, dans cette analyse forcément sommaire et ramassée, dans cette discussion nécessairement insuffisante, de n'avoir pas assez

montré ma sympathie et mon estime pour les nobles efforts de M. François de Curel... Et, cependant, combien ils sont réels et vivaces, est-il besoin que j'en souligne les causes ? Faut-il dire que je donnerais tous les vaudevilles de l'année, habilement machinés et savamment construits, pour cette *pièce à idées*, qui n'existe pas comme drame, et pourtant soulève en nous tant et de si passionnants débats intérieurs ! Faut-il dire que j'ai été constamment pris et retenu par la discussion de ces hauts problèmes ? Il n'importe, — et nous devons l'ajouter ici, — le Théâtre a des lois précises comme toutes les autres formes de la Pensée humaine appartenant à la catégorie des œuvres de beauté, des lois auxquelles on ne saurait impunément se soustraire, qui n'ont pas, Dieu merci, l'étroitesse et la rigueur où les voulurent maintenir un Scribe et un Sardou, mais qui nous rappellent impérieusement leur existence, j'allais dire leur nécessité, quand elles sont trop évidemment méconnues. Je vais prendre un exemple dans un art voisin pour éclairer ma pensée : en voulant porter à la scène et traiter dramatiquement ces hauts problèmes où se complaît son esprit,

M. de Curel tentait une entreprise aussi impossible que celle d'un autre fervent d'idéal qu'il connaît bien et qu'il admire, ce Gustave Moreau s'efforçant de faire tenir en sa composition des *Chimères* tous les rêves et toutes les aspirations de l'Humanité. L'un comme l'autre ils sont sortis des limites de leur art, et j'ajouterai que, s'ils sont tombés, c'est pour avoir voulu s'élever trop haut. Voilà un reproche qui n'est pas banal et qu'on n'a pas souvent occasion de faire dans les temps où nous vivons. Je laisse au lecteur le soin de conclure et de dire si une pareille critique n'enferme pas le plus magnifique des éloges !...

## LE COUP D'AILE

Le seul nom prononcé de M. François de Curel évoque aussitôt l'idée d'un esprit original, avide de nouveauté au point de ne pas craindre le paradoxe, infiniment moins préoccupé de combiner les éléments d'une fiction dramatique propre à flatter les goûts du public, que de lui imposer ses propres idées, sa façon personnelle

de sentir, de le violenter en un mot, en contraignant à penser, à réfléchir, ceux qui par habitude louent un fauteuil en vue d'un tout autre objet. M. François de Curel est de ceux, infiniment rares, qui méditent leur œuvre dans l'isoment, loin de la vie parisienne, de ses déprimantes contingences, des concessions et des compromissions qu'elle implique, qu'elle nécessite en vue du succès immédiat, puis qui viennent ensuite, une fois exécutée, la présenter au public, tout simplement, tout crûment, ayant l'air de lui dire : « Telle est ma façon de sentir : vous en penserez ce que vous voudrez ! » Singulière espèce d'homme, je l'ai déjà dit, espèce qui se fait de plus en plus rare à notre époque de savants truquages et de médiocres habiletés, *fossile* à sa manière, ne peut-on le dire de celui-là même qui imagina cette appellation pour l'appliquer à des retardataires d'un autre genre ?... Tout homme qui aime l'indépendance et qui exècre l'enrégimentement saluera en M. François de Curel un esprit vraiment libre, jamais banal, intéressant jusque dans ses erreurs, extrême en toutes choses, dans ses qualités comme dans ses travers, digne à tous égards de

passionner le psychologue par cette intransigeance même, et qui s'oppose, dans la pleine lumière du contraste, à la veulerie de tant de producteurs actuels. On se rappelle sa dernière œuvre, jouée au Théâtre-Antoine, voici déjà quatre ans, où l'excellent se combinait avec le pire, et qui eut les honneurs d'une *exécution* presque unanime dans la presse : chose rare à notre époque, car la critique, si bonne fille, si indulgente aux aventures d'alcôve et aux polissonneries de l'adultère, semble réserver toutes ses sévérités pour ceux qui voudraient la contraindre à sortir de sa routine. M. François de Curel garda le silence quatre années, méditant une œuvre nouvelle, et voici qu'il revient avec ce *Coup d'aile*, qui, je le crains, ne suscitera pas moins de critiques, au point de vue dramatique, que la *Fille Sauvage*, de légendaire mémoire. Dans le *Coup d'aile*, tout autant que dans la *Fille Sauvage*, la personnalité de l'auteur se manifeste entière, sans concessions, sans rien de ces petites habiletés qui préparent et assurent le succès : comment l'auteur en userait-il, lui qui, par définition, est tout d'une pièce et donne l'impression d'un homme qui ne pliera jamais !

Tout d'une pièce, je viens de le dire, M. François de Curel est encore *extrême* en toutes choses, dans ses qualités comme dans ses défauts... et, chose curieuse, c'est précisément la psychologie d'un pareil homme que le *Coup d'aile* nous montre. Personnage extrême, le héros du *Coup d'aile*, *personnage excessif*, si l'on veut, pour employer une expression dont je me suis servi à propos de certaines figures de Balzac, ne semble-t-il pas que ce soit comme un trait de sa propre psychologie que l'auteur porte à la scène ? Ce qu'il veut nous montrer aujourd'hui, c'est, pour ainsi dire, l'*envers* de l'héroïsme, combien sont mal adaptés à la vie sociale ceux-là même en qui brillent les plus solides, les plus éclatantes qualités, sous une autre forme, et si vous aimez mieux, de quelle façon foudroyante la pire déchéance peut succéder à la gloire, et comment, dans cet extraordinaire coup de fortune qu'est une vie bien aménagée, les plus éminentes qualités peuvent tourner au grand dam de celui qui les possède... Idée très belle, reconnaissons-le, infiniment suggestive, féconde en riches développements, et faite pour éclore dans le cerveau d'un homme aussi indépendant, aussi

solitaire, aussi ennemi des coteries et des petites chapelles que notre auteur. Par la nature de son talent, par sa personnalité et tout ce qu'elle implique d'excessif, M. de Curel est lui-même mal adapté à la vie sociale... Comment pourrait-il ne pas traduire avec une parfaite compétence un homme si semblable à lui-même ? Peu importantes, en effet, sont les circonstances de la vie, et comme dit Maurice Barrès, « chacun suit la route qui passe par son village ». Mais ce qui importe, en revanche, ce qui seul offre de l'intérêt, c'est la façon dont nous réagissons aux événements, car c'est là ce qui nous classe en catégories, et le Michel Prinson du *Coup d'aile* nous en dit long sur un tel sujet.

Michel Prinson, le héros de la nouvelle pièce de M. de Curel, fut un brillant soldat de l'armée coloniale. Audacieux, intrépide, épris de gloire militaire et de conquêtes lointaines, il servit en Afrique et conquit à la France des possessions nouvelles. Il eut un moment la vision, et comme l'affolement de la gloire, la vraie gloire. Son nom fut acclamé, il fut fêté par tout un peuple, et il connut cette ivresse unique d'entendre ce nom circuler sur les lèvres des hommes.

Jusqu'alors rien que de pur, d'héroïque et de noble dans sa vie. Voici pourtant que, revenu sur le sol conquis par lui, il reçoit soudain l'ordre de céder à un autre chef cette terre que ses efforts et son courage gagnèrent à la France, et vous retrouvez là, pris dans la réalité et transporté dans la fiction, un trait célèbre de notre histoire coloniale, qui fut celui d'un explorateur mort récemment. A ce revers de fortune, à cette dépossession brutale revêtant presque le caractère d'une insulte, d'une injustice tout au moins, Michel Prinson réagit autrement que l'illustre Brazza : au lieu de se soumettre en remettant à d'autres mains le commandement, il se révolte : affolé par la douleur, il ordonne aux noirs placés sous ses ordres de tirer sur le drapeau : il tue le colonel envoyé pour l'arrêter. On va l'envoyer au supplice, il s'échappe. On le croit mort ; et cependant, depuis vingt ans, il vit caché en Angleterre. Seul son père, Bernard Prinson, est informé de son existence.

Pour donner son plein sens à cette figure de Michel Prinson, il n'est que de disposer en face d'elle un contraste puissant, car la loi des *valeurs* est la même dans une composition dramatique

et dans une composition picturale : c'est par le jeu des ombres et des lumières que les personnages de premier plan fixent et retiennent notre attention. En face de cet audacieux Michel, qui n'a pas craint d'aller jusqu'aux extrêmes, dans le bien comme dans le mal, imaginez une nature de perpétuel trembleur, un politicien dont l'unique souci est de ménager les partis en présence, dont les seules ressources sont la rouerie et le mensonge, qui n'a qu'une préoccupation : mener à bien sa carrière en évitant tout bruit et tout scandale... vous aurez Bernard Prinson, le frère de Michel, pour qui le retour de celui-ci, sa réapparition en France, revêt le caractère d'une calamité.

Michel vient donc trouver son frère Bernard, et en même temps qu'il lui annonce ses projets nouveaux, il sollicite son appui : il ne peut continuer sa vie misérable et obscure, lui qui a connu le frisson de la gloire et qui a été emporté au-dessus des foules par le sublime *coup d'aile*. Il étouffe, il meurt dans son obscurité, dans le souvenir de son malheur. Il lui faut absolument se régénérer, reconquérir le prestige qu'il avait autrefois, donner un lustre nouveau à ce nom

de Michel Prinson que ses exploits avaient fait presque glorieux, et que les circonstances, les seules circonstances ont terni, au point qu'il n'ose plus même l'avouer. Ce qu'il veut, c'est reprendre le cours de son activité au point même où elle s'est arrêtée : ce qu'il veut, c'est conquérir à la France un nouveau morceau de la terre lointaine d'Afrique. Mais il n'y peut songer que si Bernard lui prête son appui, si par son influence, par ses relations, il lui en fournit les moyens. On devine aisément que Bernard refuse et si l'on se place au seul point de vue du bon sens et de l'intérêt personnel qui commandent les décisions, non seulement de tous les politiciens, mais presque de tous les hommes, quel est donc le politicien, quel est l'homme qui agirait autrement que lui ? Patronner Michel, protéger un homme aussi complètement effondré que lui, c'est avouer une fois de plus sa parenté avec lui, c'est crier soudainement sur les toits ce que l'on s'est efforcé de taire et de cacher durant vingt années de sa vie : c'est donner un démenti à tout son passé !

A quel titre et pour quel secret motif le député Bernard Prinson agirait-il ainsi ? Voilà ce qu'on

se demande, voilà ce que nous nous demandions tous, et voilà par conséquent la grosse objection qu'on peut adresser à l'idée originale et généreuse de M. François de Curel. Il y a là une sorte de pétition de principe, tout à fait inacceptable du seul point de vue de la logique. Ce que l'on doit attendre du chrétien, j'entends du *vrai chrétien*, dont l'idéal n'est pas de ce monde, et pour qui la loi de pardon est la première comme la plus sacrée de toutes, ce que l'on peut encore espérer du pur philanthrope, qui se propose l'amélioration de ses semblables, en bonne conscience ferons-nous grief à M. Bernard Prinson, député opportuniste, j'imagine, et *opportuniste* dans le plein sens du mot, de ne pas nous le donner ? Sans doute, ce Bernard Prinson est une âme vulgaire, une nature quelconque, un trembleur comme il en existe tant. Il n'a devant ses yeux qu'un seul objectif : sa carrière politique ; mais en vérité, il serait plaisant qu'il en fût autrement : fait-il pas son métier de politicien, et que pouvons-nous attendre de lui qui ne soit exactement la conduite qu'il tient ? A vrai dire, il n'y a pas, il ne saurait y avoir de conflit dans le contraste de ces

deux personnages, car pour qu'il y ait *conflit* au vrai sens du terme, il faut qu'il puisse y avoir *doute* sur la solution du conflit... et là il nous apparaissait trop évidemment que le député Bernard Prinson ne pouvait se laisser convaincre : quelles que fussent les prières, les supplications de son frère, quelque éloquence qu'il déployât — et les moyens littéraires de M. de Curel ne manquent pas d'éloquence, — sa réponse ne pouvait être autre que négative.

A la figure du député Bernard Prinson, frère de Michel, je préfère bien, du point de vue de l'observation psychique, celle de la fille naturelle de Michel, Hélène. Celle-ci est une révoltée, une manière d'anarchiste, à qui la vie n'est apparue que sous les couleurs les plus attristantes. Elle est révoltée, parce que son père ne l'a pas reconnue et parce que sa mère fut jadis abandonnée par lui. Mise au courant de sa situation par sa mère malade et sur le point de mourir, elle s'est promis à elle-même de châtier le lâche, et voici qu'elle le rencontre sans connaître qui il est. Tout d'abord elle va à lui spontanément, de tout l'élan de son âme, et parce que c'est une loi d'universelle vérité que l'infortune appelle

l'infortune. Elle écoute ses confidences, ses espoirs brisés, ses rêves d'avenir : elle sent la noblesse de ses ambitions, en même temps qu'elle sympathise avec ses douleurs. Il y a de la grandeur, une noble et simple grandeur, dans le rapprochement de ces deux êtres, qui tous deux sont comme des parias de la société, et qui communient en souffrance et en espoir. C'est là que M. de Curel triomphe : c'est là que pour son compte il a l'*Envolée*, le *Coup d'Aile*, pour employer son expression même, qui par instant le porte haut et nous entraîne avec lui, plus loin, beaucoup plus loin que l'affabulation précise de sa pièce : c'est en de telles scènes qu'il nous apparaît un écrivain de noble imagination, en dépit d'inégalités saisissantes. Deux ou trois de ces scènes entre Michel Prinson et sa fille Hélène, qu'il sait être sa fille, mais à laquelle il ne veut pas découvrir son identité, sont parmi les choses les plus fortes qu'on ait écrites pour le théâtre, car l'émotion dramatique résulte du seul conflit des âmes, comme chez les maîtres de la scène. Emportée par son enthousiasme et par son désir de sacrifice, Hélène veut associer sa vie à celle de Michel : elle le prie, elle le sup-

plie de l'emmener avec lui. Il faut bien alors que celui-ci se découvre. En apprenant que Michel n'est autre que le père qui jadis l'a abandonnée, elle l'insulte, car l'indignation première reparaît en elle. Lui, l'oblige à s'agenouiller, à lui demander pardon. La voici domptée désormais... et elle accompagne dans sa retraite ce père étrange en qui sont associées les puissances d'exaltation les plus diverses, pour le bien comme pour le mal.

Telle est cette pièce devant laquelle M. Guitry avait hésité, puis finalement décliné l'honneur de la présenter au public : pièce audacieuse, originale, curieuse en dépit de certaines erreurs et de certaines inhabiletés qui sautent au yeux de tous... pleine de pensée et qui prolonge ses suggestions au delà des images qu'elle fait passer sous nos yeux. M. Guitry avait donc refusé de s'en faire l'éditeur responsable, et cela se conçoit, si l'on réfléchit un instant à la nature de son public, comme au genre d'idéal qu'il représente... Aussi bien, je le demande, qu'allait tenter M. de Curel chez M. Guitry ? Songez donc... Point de coucherie, point d'adultère... pas même d'amour, au sens sexuel du mot... et nul suicide

terminal : ce sont condiments dont se passe difficilement cette clientète spéciale du boulevard qui fait la fortune d'une pièce. Il appartenait à M. Antoine, comme directeur et comme acteur, de monter l'œuvre où M. Guitry n'avait pas discerné d'éléments de succès. C'est par de tels efforts que l'ancien directeur du Théâtre-Libre maintient sa bonne renommée et demeure dans la tradition de ses origines. Pour le *Roi Lear* et pour le *Coup d'aile* il lui sera beaucoup pardonné, car monter le *Roi Lear* comme il a su le faire, même avec les imperfections inhérentes à un effort de cette nature, représenter le *Coup d'aile*, comme il vient de le faire, c'est sortir des sentiers battus, c'est ne point quêter le succès pour le succès, c'est surtout réagir contre les penchants les plus bas d'un public modelé par un certain genre de littérature dramatique où le seul terme : *littérature* fait une singulière figure. M. Antoine a donné, je crois, une centaine de fois *Vers l'amour* de M. Gandillot, et cela même est fort bien si ces cent représentations ont été pour quelque chose dans les combinaisons qui lui permirent de représenter le *Roi Lear* de Shakespeare et le *Coup d'aile* de M. de Curel !

## M. Émile FABRE

### LES VENTRES DORÉS

La réputation de M. Emile Fabre comme auteur dramatique eut son origine dans cette *Vie Publique* que nous donna jadis sur la scène de la Renaissance M. Gémier, quand il en était directeur. Les amateurs de théâtre se rappellent cette vigoureuse satire des mœurs politiques contemporaines, qui furent aussi bien, j'en suis convaincu, celles de tous les temps, et dans laquelle son auteur découvrait des qualités dramatiques de premier ordre. C'était d'abord cette claire vision des *réalités* qu'il importe avant tout posséder quand on touche à de telles matières... une aptitude singulière à les mettre en lumière en imprimant la saillie voulue aux traits essentiels qui les constituent, et en maintenant dans l'ombre les éléments accessoires, ce qui est bien, à proprement parler, la vertu maîtresse du satiriste... enfin, chose plus rare, la plus rare de

toutes, une complète indépendance de pensée, celle de l'homme qui n'appartient à aucun parti déterminé, qui ne sert aucune cause, sinon celle de la vérité, qui n'a ni attaches politiques, ni préférences, du moins apparentes, et par conséquent peut, d'une balance infiniment sensible, peser le pour et le contre de tous les partis. Voilà des mérites peu communs, faits pour mettre en lumière un auteur s'essayant à la peinture des mœurs publiques. Les indépendants, qui sont le petit nombre, lui en surent un gré infini. Quant aux hommes de parti, qui sont aussi de *parti-pris*, et composent la majorité, ils jugèrent l'auteur d'après eux-mêmes, et devant un effort si nouveau, inclinèrent à penser que ce satiriste original était un homme sans conviction, puisqu'il s'ingéniait à n'en faire triompher aucune.

Ces qualités singulières, auxquelles depuis longtemps nous n'étions plus habitués, et qui composent tout justement le contraire de ce qu'on observe dans les rapports sociaux, nous les retrouvons dans la nouvelle pièce de M. Emile Fabre. Et nous y retrouvons également l'absence de leurs contraires, c'est-à-dire la grâce, la sou-

plesse, le charme, tout ce par quoi l'on s'insinue dans les cœurs et l'on captive les femmes. Est-ce là un grief à faire à M. Emile Fabre ? Je ne le pense pas. Des qualités très tranchées sont le plus souvent exclusives, et celui qui possède la force a rarement la grâce. Aussi bien n'apparaît-elle que d'une médiocre utilité en des sujets de cet ordre, car cette étude du rôle social de l'argent, thème conducteur de tous ses développements dramatiques, constitue une suite, ou si l'on veut, une des branches de cette précédente *Vie publique*. Lorsque l'auteur des *Ventres Dorés* nous retrace l'histoire — Grandeur et Décadence — d'une de ces puissantes sociétés qui, dans la vie financière de la troisième République, présentèrent des voltes de fortune si brusques et des ruines si éclatantes, il entend bien nous intéresser, non par la seule description des faits que la réalité nous offre, que la scène nous restitue en les magnifiant, mais encore par leur retentissement immédiat sur la destinée de leurs victimes et sur la moralité générale. Tout *satiriste* en effet, est par nécessité, par définition peut-on dire, un *moraliste*, et si les conclusions de son œuvre ne se traduisent pas en formules écrites dans le

cours du dialogue dramatique, tout au moins la première vertu de son art sera-t-elle de nous les suggérer après coup par la virulence et l'énergie des tableaux qu'il a fait passer sous nos yeux.

Toute espèce de groupement, financier ou autre, si puissant soit-il, se ramène, en dernière analyse, à la personnalité de celui ou de ceux qui le dirigent : c'est ainsi que cette Société formidable, la Nouvelle-Afrique — lisez telle autre dont l'histoire réelle ne nous est que trop familière et dont les avatars ne furent que trop douloureux — c'est ainsi, dis-je, que la Nouvelle-Afrique, constituée pour l'exploitation de Mines d'or en Mauritanie, se trouve comme symbolisée dans la personne du baron de Thau qui en a fait son œuvre ; c'est ainsi qu'elle subit le contre-coup de ses luttes avec un rival exécré, le non moins puissant baron d'Urth, qui sera finalement vainqueur. Sans doute autour du baron de Thau, roi de l'affaire, qui l'a conçue et qui la tient en main, évoluent quelques figures accessoires, tracées d'un crayon vigoureux : Chauvelot, vieux joueur de Bourse, subtil et rusé, Veulettes, économiste raisonneur et statisticien d'Institut,

Klobb, courtier ingénieux, et quelques autres seigneurs de moindre importance... Vernières enfin, seul personnage honnête en contraste, qui jouera un rôle capital par l'entremise de ses scrupules dans la conduite des opérations... Il n'en reste pas moins que de Thau est la cheville ouvrière de la Société. C'est lui qui, par son luxe, sa fortune acquise, ses relations, par tout ce qui compose la façade mondaine d'un financier et partant son crédit, commande et régit les actes de la Société...

Dès les débuts de l'opération, la colossale entreprise du baron de Thau est menacée par les agissements hostiles de son rival le baron d'Urth, qui n'a d'autre objectif que de la faire sombrer. Toutefois les graves difficultés ne se révèlent qu'au second acte, à la réunion des administrateurs, et quand arrivent les mauvaises nouvelles de Mauritanie. De brutales dépêches leur apprennent soudain que la concession est attaquée, que les voies d'exploitation sont détruites, que les indigènes se révoltent, et que les financiers hostiles, faisant circuler ces bruits à la Bourse et les grossissant démesurément, jouent à la baisse sur les titres de la Nouvelle-Afrique.

C'est le cas de prendre un parti décisif, d'utiliser les relations politiques, d'obtenir un vote de la Chambre et d'emporter la position de haute lutte. Ici plus de scrupules, mais uniquement la fièvre de l'argent à gagner. M. Emile Fabre est dans son élément : il nous fait assister à cette séance du Conseil d'administration où tous les administrateurs ensemble font bloc contre le seul Verrières, arrêté par ses scrupules et refusant sa signature. Ce dernier finit par mollir, si bien que le groupe des administrateurs emporte son consentement.

Toute cette exposition, dans la pensée de l'auteur, ne fut évidemment conçue que pour amener la scène maîtresse du troisième acte, où les gros actionnaires, administrateurs de la Nouvelle-Afrique, vont se trouver face à face avec les petits prêteurs, ceux qui ont risqué dans l'affaire leurs économies et qui brutalement les viendront réclamer. Nous attendions cette scène et logiquement M. Fabre nous la devait. Il nous la devait pour plusieurs raisons : d'abord parce que, dans la réalité des opérations financières contemporaines, elle s'impose à notre pensée comme le signe même de la conquête de l'argent

par les gros capitalistes — elle apparaît donc au plus haut degré *symbolique* — parce qu'ensuite elle est d'un effet certain, facile, trop facile même. Je me rappelle qu'aux temps légendaires du procès de Panama, je vis arriver dans les corridors du Palais de Justice une femme de la campagne qui hurlait dans les couloirs : « Misérables canailles, rendez-moi mon argent ! » Elle s'impose enfin, parce qu'elle fournit le *contraste*, le heurt dramatique, le noir en face du blanc, ce qui saisit le public et s'impose à son attention. Vous imaginez les effets qu'on en peut tirer et que M. Fabre n'a pas manqué d'en tirer. D'un côté le groupe des administrateurs qui n'hésitent devant aucun scrupule, pour qui tous les moyens sont bons. De l'autre, Vernières qui lutte contre la dernière révolte de sa conscience. La Chambre est en séance, elle doit prendre, à l'instant même, la décision qui sauvera la Nouvelle-Afrique. Si les actions sont en hausse, le vote est certain. Dans le cas contraire, tout est perdu. Il s'agit donc de racheter à tout prix. D'Urth, l'adversaire, le sait si bien qu'il vend ses titres par paquets. « Rachetons donc, s'écrie de Thau. Je vous en conjure, Vernières ; ramassons-les

ces titres, coûte que coûte ! Les minutes pressent. » Et il conduit Vernières devant la croisée par où montent les clameurs : « Regardez cette foule... ce sont les porteurs de titres accourant aux nouvelles... Allons-nous livrer ces malheureux sans défense aux flibustiers qui les dépouilleraient... Voyez cette femme qui pleure... ce vieillard si las, si cassé. » L'effet est un peu gros, j'y souscris, mais il est certain. Et il devient décisif, il emporte tout, quand cette foule, par un mouvement de mise en scène parfaitement réglé, fait irruption dans la salle du Conseil et se trouve en contact avec les administrateurs. On vient d'annoncer la mort, le suicide de de Thau, et elle y pénètre avec des intentions de vengeance sur la personne des autres financiers. Soudain de Thau rentre dans la salle, annonçant une hausse, triomphant, victorieux : elle l'acclame et le porte en triomphe. Toute la psychologie de la foule est dans ces deux gestes : elle n'en a jamais fait d'autres... elle n'en fera jamais d'autres, parce qu'ils sont les symboles mêmes de l'impulsivité ! J'ai dit que l'effet était *gros*, mais qu'il était sûr : le succès de la pièce s'est dessiné, s'est affirmé par ce contact du

populaire avec les *Ventres Dorés* : M. Emile Fabre connaît son public, et il sait comment on doit le prendre.

Pourtant le baron de Thau n'a pas eu les reins assez solides pour résister aux coups répétés du baron d'Urth. La Nouvelle-Afrique a été exécutée : elle est maintenant en faillite. Vernières arrive seul, après la nuit passée dans l'angoisse et les projets de suicide. Il ne cache pas à sa femme venue pour le rejoindre, qu'il a eu un moment l'intention de disparaître, que pourtant il a fini par considérer cet acte comme une lâcheté. Il estime qu'il n'a plus qu'un devoir : se réhabiliter, en rendant, sans la contrainte du procès qui doit suivre, tout ce qu'il possède aux petits actionnaires de la Nouvelle-Afrique. Elle y consent, heureuse de sauver ainsi la vie de son mari. Mais quand les gros actionnaires, les autres administrateurs, arrivent les uns après les autres, et que Vernières leur fait part de ses projets, il est accueilli par des huées : ceux-ci, en effet, n'ont d'autre préoccupation que d'anéantir les talons de chèques et les reçus qui les pourraient compromettre. Ne savent-ils pas qu'ils sont visés par la police correctionnelle et

que le commissaire peut, d'un moment à l'autre, leur mettre la main au collet. Vernières, debout contre le coffre-fort, les empêche d'approcher. Mais, tout à coup, harassé par cette lutte et par les émotions qu'il a traversées, il succombe à la rupture d'un anévrisme, à la minute même où le commissaire est signalé. Alors les administrateurs se précipitent sur le coffre-fort, brûlent les papiers qui sont de nature à les compromettre et, dans un mouvement de suprême lâcheté, ils glissent dans la poche du mort une lettre tombée sur le tapis, par laquelle Vernières semblait prendre à son compte toute la charge des fautes commises dans la gestion des intérêts communs.

Le plus grand reproche que l'on puisse adresser à M. Emile Fabre — et c'en est un à coup sûr qui a bien son importance — est celui d'extrême *tension, d'abus de force*, ou, si l'on veut, d'exagération dans les moyens employés pour mettre en valeur la psychologie de ses héros, autant que du groupe social dont ils conduisent les destinées. Il n'y a qu'une expression pour la caractériser : c'est la formule *intensive* appliquée à l'art dramatique. M. Emile Fabre vit dans l'in-

tense, comme d'autres dans le mol et le tempéré. Voilà une garantie certaine qu'il ne nous donnera jamais de vaudeville, ce dont je le félicite, mais n'est-ce pas en même temps un défi aux vraisemblances de la réalité tout autant qu'aux effets de l'art ? Imaginez ce que pourrait être une composition symphonique en cinq parties, dont quatre auraient cette notation : *largo, appasionato* : n'aboutirait-elle pas nécessairement à la plus intolérable exaspération nerveuse ? J'ai parlé de défi aux vraisemblances de la réalité, et en effet, vous représentez-vous ce que donnerait, dans la conduite des affaires, cette exaltation ininterrompue, cette fébrilité perpétuelle, cette atmosphère d'orage dans laquelle, sans discontinuer, se démènent comme des fous les héros des *Ventres Dorés*. En matière de finance comme partout ailleurs, et quelle que puisse être d'ailleurs l'âpreté de la lutte, les orages ont leurs éclaircies, et c'est une quelconque de ces éclaircies que l'on peut reprocher à l'auteur de ne pas nous avoir montré, quand bien même elle n'eût suffi qu'à détendre nos nerfs saturés de fluide électrique. Il en eût tiré des effets d'autant plus puissants en contraste

— ici nous nous retrouvons sur le terrain de l'art dramatique lui-même — puisque nos sensations ne se précisent en nous que par différence, et il eût communiqué aux scènes de passion une âpreté d'autant plus vive qu'elle se fût manifestée en opposition avec quelques touches moins fortes. Mais, déjà nous l'avons dit, M. Fabre se complaît dans l'intense, et semblable à tous ceux qui appliquent dans la mise en œuvre de leur talent la formule du sage : « Connais-toi toi-même », il évite avec soin, comme autant de précipices, ce qui pourrait être un échec à son genre de talent.

Quoi qu'il en soit, et quelques reproches de détail qu'on lui puisse adresser, les *Ventres Dorés* nous apparaissent une œuvre forte, sincère, vibrante, issue d'un tempérament doué, qui n'a qu'un souci : exprimer au dehors ce qu'il sent, et comme il le sent — chose rare à l'époque où nous vivons et qui compose un curieux contraste avec tant d'insignifiances et de platitudes que nous offre le théâtre. Elle fait honneur à l'auteur qui la conçut et qui l'écrivit. Et voyez ce que c'est qu'une œuvre forte et sa prestigieuse vertu pour renouveler toutes choses autour d'elle !

Les qualités de vie, de grouillement dans la mise en scène, projection directe de la réalité sur la convention du théâtre, ont produit un effet certain. Nous voudrions croire que ce n'est pas simple amusement de l'œil pour le public, et qu'il associa ce grouillement à la psychologie intime des personnages qui conduisent le drame. Il faut joindre à cet intérêt le prestige personnel de M. Gémier, qui a dessiné vigoureusement et même avec une certaine désinvolture la silhouette du financier baron de Thau. Il en a bien rendu le côté risque-tout, l'aisance dépourvue de scrupule et l'audace cynique. M. Candé que nous n'avions pas vu depuis les temps les plus reculés, depuis l'époque où, sur cette même scène de l'Odéon et dans une adorable reprise du *Marchand de Venise*, il incarnait le personnage de l'ami malheureux, M. Candé qui semble destiné à jouer les honnêtes gens, a été excellent dans le rôle de Vernières. Enfin, M. Dorival, dont on ne sait pas assez reconnaître les mérites, bien qu'il soit constamment sur la brèche, a vigoureusement silhouetté le baron d'Urth.

## LA MAISON D'ARGILE

Il n'est, pour s'affirmer dans son art, que d'y marquer du tempérament, et M. Emile Fabre a du tempérament : il a le plus incontestable tempérament dramatique. Expliquons-nous : lorsqu'une donnée de psychologie se présente à lui, c'est toujours avec le raccourci qu'exige la scène pour frapper notre esprit. Entre deux solutions qu'implique un conflit d'âmes, c'est toujours vers la plus forte, vers la plus tendue qu'il incline — moyen sûr, pense-t-il, de prendre son public, que de le violenter ? Dira-t-on que c'est habileté de sa part ? Je ne le crois pas, mais plutôt exigence de sa nature intime : ainsi réagissent en lui ses personnages, puisqu'après tout une œuvre de l'esprit se ramène à un conflit d'images dans le cerveau de l'auteur, et que ce sont les images prédominantes qui lui dictent ses situations... D'autres ont la grâce, le charme, la sensibilité féminine — bien peu d'ailleurs à l'heure actuelle, je le reconnais — le souci du style et de la forme écrite qu'appelle le théâtre. M. Emile Fabre n'a rien de tout cela. Ses femmes

n'existent pas en tant que femmes : elles ne servent qu'à fortifier ses combinaisons. Son style est l'absence même du style, si par là on veut entendre un souci de beauté dans l'expression et dans le dialogue. Mais il a la force, la vigueur, il a l'intensité dramatique, jusqu'au point de côtoyer à certaines minutes le mélodrame.

Qu'il prenne garde cependant : le public veut être pris, surpris, étonné... voilà bien quelques-unes des conditions du succès au théâtre. Est-il aussi certain qu'il accepte d'être violenté ? M. Emile Fabre n'en doute pas. N'est-il pas un peu, ce public, comme ces femmes de qui le plus rusé Don Juan ne saurait exactement préciser quelle méthode de conquête réussira auprès d'elles ? M. Emile Fabre n'a pas d'hésitations : il proclame l'excellence de l'audace, et il en use. Je dirai même que cette fois il est allé jusqu'à en abuser. L'avenir nous apprendra s'il a eu raison. Voyons, en tout cas, de quelle façon il applique sa méthode.

La *Maison d'Argile* renferme un double conflit : conflit de famille et conflit d'argent, surajoutés, et d'ailleurs liés ensemble par la plus rigoureuse logique. Mais c'est la question de

famille sur quoi s'échafaude toute la pièce qui a pour sujet, comme tant d'autres, les conséquences sociales du divorce. Voici une femme qui, depuis vingt ans, est divorcée : elle s'est d'abord appelée Mme Rouchon, et le plus grave reproche qu'on puisse adresser à M. Emile Fabre est de ne pas nous renseigner sur ce Rouchon : Quel homme était-ce ? Quel caractère avait-il ? Quelles furent leurs causes de leur dissentiment ? Quelles circonstances amenèrent leur divorce ? De tout cela nous ne savons rien, ou presque rien, et il en résulte une fâcheuse obscurité qui nous maintient dans l'ignorance de sa vie antérieure, ignorance peut-être voulue par l'auteur, car elle lui permet de nous imposer la rigueur de sa logique dramatique, indépendamment de toute nuance. Tout ce que nous apprenons, au lever du rideau, c'est que, depuis vingt ans, la femme divorcée a refait sa vie, laissant à son premier mari un fils, Jean, qu'elle n'a pas revu une seule fois depuis lors, et gardant avec elle une fille, Valentine, qui a pris place au nouveau foyer — car Mme Rouchon est devenue Mme Henri Armières, et de son second mariage elle a une fille, Marguerite, qui est à la veille de se marier. Tout nous fait pres-

sentir, dès les premières scènes, que l'inquiétude et le malheur sont entrés au foyer des Armières : et d'abord le contraste entre la joie de Marguerite qui va se marier, et la tristesse de Valentine, celle qu'on appelle encore Valentine Rouchon, et puis aussi les préoccupations d'Henri Armières, qui, devenu chef d'industrie et directeur de l'usine que sa femme lui apporta en dot, se voit soudain embarrassé dans ses affaires, doit faire face à de grosses échéances, est menacé de la faillite, s'il ne trouve pas, d'ici trois jours, 90.000 francs pour payer une traite dont on lui a refusé le renouvellement. Cette somme, une seule personne peut la lui avancer, c'est sa femme, sur sa fortune personnelle, sur les valeurs qu'elle possède en propre, et il vient la lui demander. Il a bien décidé, il est vrai, de vendre l'usine, et il est en pourparlers avec une Compagnie qui lui en offre 800.000 francs ; mais la réalisation sera longue : il ne peut compter sur le prix pour faire face à l'implacable échéance ; il vient donc prier, supplier sa femme de faire vendre par son agent de change les 90.000 francs de valeurs nécessaires pour éviter que sa signature soit protestée.

Mme Armières hésite, elle refuse d'abord, car enfin cette somme, c'est une partie de l'argent qui doit revenir à Valentine, la fille de son premier mariage... puis pressée, acculée par l'implacable délai, elle y consent, et envoie l'ordre de vendre. Nous apprenons à la fin de l'acte que, parmi les acquéreurs possibles de l'usine, Jean Rouchon, le fils de Mme Armières, se met sur les rangs et viendra le lendemain, faire en personne ses propositions.

Toute la pièce de M. Emile Fabre est faite pour ce second acte, ou, pour parler plus exactement, en vue de la scène unique, de la scène maîtresse sur laquelle il repose tout entier : l'entretien de cette mère et de ce fils qui ne se sont pas rencontrés depuis tant d'années. La situation, j'en conviens, ne manque ni de force, ni de nouveauté : nous allons voir comment l'auteur s'en est servi, pour pousser jusqu'à l'extrême, en violentant ce qu'il y a de plus humain en nous, la logique de son tempérament : Mme Armières est là, dans son salon, qui attend avec impatience, en comprimant les battements de son cœur, l'arrivée de ce Jean, qu'elle n'a pas vu depuis vingt ans, il est vrai, mais qui n'en est

pas moins son fils, issu de sa chair et de son sang. Un seul geste de lui suffira sans doute pour qu'elle le serre entre ses bras. Vous pensez bien qu'il se gardera de le faire, car voilà la situation violente, pénible et tendue à l'excès, qu'il faut à M. Fabre, fût-elle fausse, pour imposer la vigueur de son tempérament. Jean Rouchon est entré dans le salon des Armières. Son premier mouvement affirme en lui un étranger, que dis-je... un *ennemi* ! Ce n'est pas une proposition qu'il vient présenter, ce n'est pas même une affaire qu'il veut traiter, c'est une *revendication* qu'il exerce. Il ne suffit pas que, par son attitude, par ses manières, accentuées à souhait pour mieux marquer la différence de condition entre sa mère et lui — elle est restée bourgeoise, lui est devenu ouvrier — il ne suffit pas que, par tout son être, il accuse et condamne la conduite de cette mère : il y ajoute la violence des propos. En réalité, c'est un service qu'il demande, et il le demande sur le ton d'une menace. Voici ce dont il s'agit : l'usine est à vendre ; une Compagnie en offre 800.000 francs. Lui peut en verser 600.000 de suite, car il a derrière lui des commanditaires. Que sa mère avance les 200.000

qui font la différence et l'usine est à lui, à lui qui, jusqu'alors, ne fut qu'un sous-ordre, un contremaître, et, par là, deviendra un chef d'industrie ?... Et ce ne sera que la juste compensation de la situation fausse qu'elle lui a imposée en se séparant de son père, et en refaisant sa vie par un second mariage.

Ainsi pense, ainsi affirme Jean Rouchon, dont on peut dire au moins qu'il ne possède pas le sentiment des nuances, et sans que, d'ailleurs, nous puissions juger sainement, puisque nous ne savons rien, ou presque rien de ce premier mariage, puisque nous ignorons de quel côté furent les torts qui amenèrent le divorce. Mais prenez garde : ce Jean, qu'est-il ? Est-ce donc simplement un fils en révolte contre sa mère, l'accusant d'une faute précise, jaloux d'un beau-père qui a pris sa place au foyer ? Oui, sans doute, il est tout cela ; mais il est bien autre chose encore... le vivant symbole d'une revendication de classe — car voilà le petit bout de l'oreille socialiste qui passe. Lorsque M^me^ Armières, pressée par lui d'avancer ces 200.000 francs, et par conséquent placée entre ce fils qu'elle n'a pas vu depuis vingt ans et ce mari

qu'elle aime, dont elle a été la compagne fidèle et dévouée, auquel elle a associé loyalement sa vie et pour les affaires duquel elle entend réserver ce qui lui est propre ; lorsque, dis-je, cette femme refuse à Jean la somme demandée, alors la colère éclate, dans une scène vraiment atroce, si l'on tient compte des liens du sang, et les revendications apparaissent avec une âpreté qui fait de ce bourgeois déclassé un véritable symbole où le public ne se trompera pas. M. Fabre s'en est tiré par la violence, et si la violence suffisait au succès, cette fin d'acte aboutirait à un triomphe, car je ne sais rien de plus atroce, de plus cruel que cette situation, qui convenait au tempérament de l'auteur, mais moins évidemment à celui des auditeurs.

User d'une telle violence d'effets, atteindre à une telle intensité dans le nœud de l'action, c'était brûler ses vaisseaux, c'était se condamner par avance à un dénouement effacé, car les plus violents eux-mêmes n'ont qu'une certaine quantité de force nerveuse à dépenser : c'est ce qui est arrivé à M. Fabre. Son troisième acte n'a presque pas d'existence. Nous y assistons à l'effondrement complet du foyer des Armières, à

l'affaissement de la *Maison d'Argile*. Non seulement Mme Armières ne reverra plus son fils, mais elle perdra son mari qui s'en va au loin diriger une entreprise étrangère ; mais elle perdra aussi sa fille Marguerite qui suit son père, et elle perdra encore sa fille Valentine, la révoltée, celle qui a pris parti pour son frère, et qui l'accompagne ; et Mme Armières demeurera seule, anéantie, sur les ruines de son foyer dévasté... : de tous ces êtres qu'elle a aimés, il ne lui en restera plus un seul... Et vous devinez aisément la moralité de cette pièce qui vient s'ajouter, comme une intéressante contribution, à l'innombrable série de celles qui prennent parti contre le divorce et ses conséquences sociales. Il n'en reste pas moins qu'en outre des situations dramatiques, c'est la vraisemblance des caractères, ce sont les nuances de la psychologie qui nous peuvent donner satisfaction dans une œuvre de théâtre, et que celles-ci sont trop manifestement sacrifiées à celles-là dans la pièce de M. Fabre : on y sent trop l'auteur qui, par tous moyens, veut avoir raison, qui entend nous imposer sa vision propre, au risque de froisser en nous ce qu'il y a de plus humain, d'éternellement humain, et

qui prétend plier à la logique de sa conception telles nuances d'un sentiment qui, vivace en nous, regimbe à son tour et proteste légitimement. Obéissant en cela à son tempérament propre comme au courant impérieux qui entraîne la littérature dramatique actuelle, et qui n'aura qu'un temps, M. Fabre met tout son enjeu sur l'intensité, sur la violence des situations : il *imagine avant tout la situation*, puis il y plie, il y subordonne les personnages ; de gré ou de force il faut qu'ils passent sous ses fourches caudines : on peut estimer que c'est le contraire de la marche logique de l'esprit. Réussira-t-il par là à convaincre son public ? Il ne sera pas sans intérêt de le savoir, et nous le saurons bientôt.

## LES VAINQUEURS

En traitant ce sujet : *Les Vainqueurs*, véritable suite et complément de la *Vie Publique*, M. Emile Fabre a retrouvé sa veine et le riche filon d'où sortirent ses premiers ouvrages. Il n'est rien de tel, dans le domaine de la produc-

tion littéraire, que d'obéir aux exigences d'un tempérament tranché, et la première règle d'hygiène spirituelle, chez un homme qui possède un tempérament de cet ordre, est de se *conformer à sa nature*. L'auteur de la *Vie Publique* nous en est un exemple frappant, et ses réussites au théâtre ne sont pas autre chose que la démonstration de ce principe.

Nul ne contestera à M. Emile Fabre le sentiment dramatique : il est à cet égard un des plus doués parmi nos auteurs contemporains, si toutefois il reste entendu qu'il s'agit d'un *certain* sentiment dramatique, qui se manifeste plutôt par le conflit des situations menées à leur point extrême de tension, que par l'entrechoc des âmes opposées les unes aux autres dans leur nuancement psychologique. Lorsque M. Emile Fabre, dans cette période préparatoire à l'exécution de l'œuvre qu'est sa gestation, imagine son sujet, il doit le voir par fortes antithèses, par vastes gestes qui s'opposent et se contredisent : forme d'art fruste mais forte, un peu simpliste évidemment et que contestent les amoureux de nuances, mais d'une évidente santé, et qu'il convient de soutenir à une époque

où le théâtre se complaît en morbides subtilités. C'est en tout cas la forme la plus propre à la peinture de *mœurs*, si nous l'opposons à celle de *caractères*. La peinture de mœurs s'établit par grosses masses, plutôt que par portraits séparés, et la gesticulation d'ensemble y a plus d'importance que la ligne individuelle de tel personnage déterminé. Cette comparaison, empruntée aux arts plastiques, me paraît assez propre à rendre l'accent du talent de M. Fabre, qui s'est affirmé en progressant toujours dans le sens que nous indiquons, et n'a rencontré d'écueil que les jours où il a tenté d'abandonner la voie où le guide son instinct.

Vous plaît-il que nous tentions de reconstituer le processus d'un tel art ? Il paraîtra intéressant, bien que d'une simplicité extrême. M. Emile Fabre imagine un groupe social en lui appliquant ce don de vision satirique et caricatural, lequel est celui du peintre de mœurs, habile à mettre en lumière les tares et les bassesses du modèle, expression du fameux principe posé par La Tour au XVIIIe siècle — ce qui était une magnifique nouveauté alors : — « Il n'y a, dans la Nature, ni par conséquent dans l'art,

aucun être oisif. Mais tout être a dû souffrir plus ou moins de la fatigue de son état, en porte l'empreinte plus ou moins marquée. Le premier soin est de bien saisir cette empreinte, en sorte que, s'il s'agit de peindre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un portefaix, ces personnages soient le plus de leur condition qu'il est possible. »

L'application d'une telle esthétique, nous pouvons la suivre, de l'art individuel du Portrait, où La Tour excella, à celui du Théâtre, et plus particulièrement de la Comédie ou satire de mœurs, qui est le don particulier de notre auteur. Nous avons dit que M. Fabre conçut toujours par groupements ou catégories sociales. Et je n'en veux pour preuve, pour preuve évidente, que ce sujet des *Vainqueurs*. Vous savez déjà qu'il s'agit de l'avocat dont la personnalité s'est dédoublée, de l'avocat-politicien, espèce rare autrefois, de plus en plus fréquente aujourd'hui, telle que l'ont façonnée peu à peu nos déplorables mœurs politiques. Ceux d'entre nous qui approchent de la quarantaine ou qui viennent de la dépasser peuvent se rappeler encore

le temps où l'avocat, simple professionnel, entièrement occupé par sa clientèle, se consacrait à ses affaires avec l'unique souci de remplir son devoir, comme le médecin, comme l'architecte, en prêtant à son client l'appui de son autorité et de ses connaissances juridiques. Je ne prétends pas, non certes, je ne prétends pas qu'il le fît en tout désintéressement et pour rester fidèle à la devise du patron de son ordre : « Secourir la veuve et l'orphelin ». Ne demandons pas aux hommes plus qu'ils ne peuvent donner. Si le prêtre vit de l'autel, il est légitime que l'avocat vive de la barre. Encore faut-il pourtant que, dans la pratique de la vie, il ne vienne pas apporter un démenti formel à l'idée qu'il représente. Ce fut exactement ce qui arriva dans ces quinze dernières années. D'une déchéance parallèle et concomitante s'affaissa dans l'esprit public la personne jadis respectée du magistrat et celle de l'avocat (1). A force de voir des magistrats rendant des *services*, et non des *arrêts*, des avocats plaidant n'importe quelles

(1) Cf. un développement analogue dans le Portrait de M. Brieux qui ouvre le volume. Il y a plus d'une analogie d'ailleurs, entre le tempérament de M. Brieux et celui de M. Emile Fabre.

causes, même les plus notoirement malhonnêtes, l'estime diminua pour des professions autrefois respectées, et notre esprit frondeur, qui ne demande qu'à s'exercer, trouva la plus belle matière à raillerie. L'histoire bien connue d'un président de Cour, suspendu aux récepteurs du téléphone, pour écouter, dans une affaire fameuse, les instructions du garde des sceaux avant de rédiger son arrêt ; l'autre aventure, non moins célèbre, d'un président de chambre allié par mariage à une femme qui avait exercé jadis une profession inavouable... des faits comme ceux que je cite contribuèrent plus que tout à faire suspecter la notion de justice dans la personne de ceux qui étaient chargés de la rendre. Et du même coup elle se trouva atteinte chez ceux qui avaient mission de la défendre. Le crédit de l'avocat, simple juriste et homme d'affaires, était touché par la situation de plus en plus forte que prenait l'homme politique qui pouvait revêtir la robe et, par ce dédoublement de personnalité, peser de toute son influence occulte sur la décision des magistrats. Le parallélisme est manifeste et les faits sont certains : il n'est personne, parmi ceux qui connaissent le monde

judiciaire, pour contester cette réalité : nulle grosse situation d'avocat en dehors de la politique... Ajoutons aussitôt pour être complets : nul avancement de magistrat sans appui politique. (1)

Tels sont les faits, magnifique sujet à traiter — non pas en vers latins, mais en comédie de mœurs, en satire sociale revêtant la forme du drame, puisque M. Emile Fabre pense dans cette forme et qu'il nous a déjà donné mainte preuve de la vigueur de sa pensée. Il n'est pour cela que de prendre le fait en lui-même, de le porter à sa suprême puissance en groupant autour de lui les circonstances les plus propres à le dramatiser, à lui prêter le maximum d'intérêt. Le fait... c'est l'avocat Pierre Daygrand qui le symbolise... l'avocat Pierre Daygrand, jadis venu de sa province à Paris, et qui s'est conquis peu à peu, par la puissance de son énergie et de son travail, une double situation des plus brillantes — situation d'avocat au Palais, situation de député au Parlement. Quand le rideau se lève

(1) Ces pages furent écrites à une date où l'amoralité politique atteignait son maximum. Elles ne sont plus rigoureusement exactes aujourd'hui.

sur le premier acte, Daygrand va interpeller le ministère, et si son interpellation réussit, comme tout le fait espérer, il sera ministre demain. Mais ses adversaires se défendent. Ils opposent à Daygrand une accusation scandaleuse : dans un procès Firmiani contre Redant, l'avocat-député aurait plaidé pour un client fictif, pour une personne inexistante, et ainsi se serait rendu complice d'une formidable escroquerie. Redant lui fait en personne l'aveu que Firmiani n'existe pas et lui demande de l'aider dans la combinaison qu'il a imaginée pour désintéresser ses créanciers. Le premier mouvement de Daygrand, c'est de s'accuser auprès du bâtonnier de légèreté, d'étourderie. Mais ce serait la fin de sa carrière politique : il se décide donc à aider Redant.

Daygrand n'a pas à sa disposition toute la somme qu'il lui faut : il lui manque 300.000 francs. Sa femme va demander les 300.000 francs à un banquier qui jadis fut son amant. Daygrand peut alors interpeller le ministère qu'il renverse. Mais une feuille pamphlétaire n'a pas hésité à révéler la liaison adultère de Mme Daygrand avec le banquier qui a prêté l'argent. Le

fils de Daygrand provoque le journaliste qui a signé l'article. Et au moment même où les adversaires de la veille, qui sont les flatteurs d'aujourd'hui, viennent chercher Daygrand pour être ministre, la famille réunie pour attendre l'issue du duel apprend que le jeune homme vient d'être tué.

Il est aisé d'imaginer la série des situations qu'implique et développe cette donnée, resserrée dans le cadre d'une action dramatique. Si le comble de l'art dramatique est de dégager d'une donnée première tous les éléments émotionnels qu'elle enferme, pour les mettre en pleine valeur, cette pièce des *Vainqueurs* est une forte action dramatique, car nous y voyons tour à tour exposées les angoisses de consciences troublées : agitations et tortures de Daygrand ballotté en tous sens, puis finalement mâté par l'ambition politique : désireux de sauver sa situation et de ne pas recevoir l'argent d'un homme qui fut l'amant de sa femme, mais succombant quand même à l'appétit du Pouvoir plus fort que tout... ; désespoir de la mère qui n'a plus qu'une idée : sauver la situation de ceux qui l'entourent ; tortures morales du fils

qui, sachant le douloureux secret, supplie son père de renoncer à la vie politique, puis finalement se sacrifie : tout cela est exposé en une série de scènes, rigoureusement, logiquement reliées entre elles — trop logiquement même pourrait-on dire, car il nous est aisé de les pressentir et de les déduire les unes des autres — scènes d'un art rude, violent, un peu simpliste, ayant plus d'action sur nous par la gesticulation extérieure des personnages que par leurs émotions intimes... mais d'un art qu'il faut soutenir, je l'ai déjà dit et je le répète, pour ce qu'il y a de sain, d'énergique en lui et qui s'oppose à tant de misérables subtilités ou de bassesses que nous montre le Théâtre.

# LA VIE AU THÉATRE

# La Vie au Théâtre

---

## M. Albert GUINON et Mme Jeanne MARNI

### LE JOUG

Une importante contribution à la psychologie de la *Fille*, la plus importante peut-être qui ait été donnée au théâtre depuis de longues années... c'est ce que dès l'abord on peut dire pour caractériser la valeur d'un ouvrage saisissant en maints endroits, et qui s'impose à l'attention non seulement par la qualité de son sujet, mais aussi par la sincérité, par l'énergie avec laquelle il est traité... Voilà donc une œuvre qui n'a point été faite en vue de la recette, pour plaire à un public déterminé, pour lui servir le ragoût habituel d'esprit et de bons mots qu'il aime, mais pour traduire de saisissantes vérités qu'il est dur

d'entendre dire, qu'il est pourtant bon, qu'il est utile, indispensable de répéter. Et qu'on n'aille pas croire qu'il s'agit d'une leçon de morale ! Il n'y a là rien de la manière propre à M. Brieux. L'enseignement se dégage des faits eux-mêmes, ainsi qu'il sied à une véritable *œuvre d'art*, laquelle doit être tout justement le contraire d'un sermon.

La psychologie de la Fille... Quel plus vaste sujet pourrait exister ? Quel plus beau thème pour l'écrivain dramatique, plus riche en conséquences familiales et sociales ? Fouiller la psychologie de la Fille, c'est marquer l'asservissement de l'homme, sa *diminution*, au sens latin du mot, comme valeur intellectuelle et morale, sa dégradation sous l'effet des basses complaisances, bref, la capitulation de son honneur et de sa virilité, parce que la *Fille* c'est le contraire de la *Femme*, parce que le sentiment qu'elle inspire, au lieu d'être un excitant des puissances intimes de l'homme, en devient, tout à l'opposé, le principe déprimant. Encore faut-il s'entendre sur l'exacte portée du terme ! Quand nous prononçons ce mot : *fille*, entendons-nous désigner

une catégorie sociale ? Ce serait, d'étrange façon, en restreindre la portée que la limiter à celles qui de leur corps font métier et marchandise. Ce serait oublier que le plus dangereux exemplaire n'en est point parmi celles-là, mais parmi celles qui sont honorées, choyées, qui ont une façade sociale. Bref, ce serait négliger l'enseignement du plus grand génie littéraire du XIXe siècle, omettre la plus saisissante création de Balzac, cette Valérie Marneffe, née avec l'âme de la courtisane et qui en demeurera dans l'avenir la plus saisissante incarnation ! « Une vraie courtisane porte, dans la franchise de sa situation, un avertissement aussi lumineux que la lanterne rouge de la prostitution ou les quinquets du trente-et-quarante. Un homme sent alors qu'il s'en va là de sa ruine. Mais la doucereuse humilité, mais les semblants de vertu, mais les façons hypocrites d'une femme qui ne laisse voir que le besoin vulgaire d'un ménage et qui se refuse en apparence aux folies, entraîne à des ruines sans éclat et qui sont d'autant plus singulières qu'on les excuse en ne se les expliquant point. » Balzac indique le danger, convaincu d'ailleurs qu'il n'y a point de

remède possible, car il ajoute cette phrase toute teintée de mélancolie : « Valérie est une triste réalité, moulée sur le vif dans ses plus légers détails. Malheureusement ce portrait ne corrigera personne de la manie d'aimer des anges au doux sourire, à l'air rêveur, à la figure candide, dont le cœur est un coffre-fort. »

Balzac lui-même, malgré l'immensité de son génie, ne pouvait épuiser les traits qui composent l'âme de la Fille. Il nous en a laissé d'incomparables exemplaires. (1) Mieux que personne, il a montré le retentissement de son action sociale. Mieux que personne aussi, il a marqué qu'elle ne se limitait pas à une catégorie, et son enquête à travers le monde a su dégager les éléments essentiels de la courtisane, dans toutes les classes où elle se manifeste, depuis la Flore Brazier de la *Rabouilleuse*, jusqu'à la Valérie Marneffe des *Parents pauvres*. C'est pourtant un de ces sujets qui demeurent entiers pour le littérateur, quel que soit le génie de ceux qui semblent l'avoir épuisé avant lui ; car il est si vaste, si captivant, si considé-

(1) Voir, dans nos *Essais sur Balzac*, le chapitre des *Courtisanes*.

rable par sa portée sociale et ses aboutissements, qu'il se renouvelle avec chaque siècle ou chaque période de siècle.

Fidèles à l'enseignement de leur illustre devancier, les auteurs du *Joug*, M. Guinon et Mme Marni, nous ont montré l'abaissement, l'avilissement d'une âme d'homme tombée aux mains, plus exactement aux *griffes* de la fille. (1) Je regrette une seule chose, et j'inscris ce regret au début de mon analyse, c'est qu'ils aient choisi, comme héros de l'aventure, un simple désœuvré, un homme du monde, une manière de snob, au lieu de prendre un artiste par exemple, un écrivain, un homme de mentalité supérieure. Ils en eussent tiré un effet bien autrement puissant par la vertu du contraste — faut-il rappeler ce que devient le délicieux Wenceslas Steinbock aux mains de Valérie Marneffe ?

Donc le héros du *Joug*, Henri Courtial, est un désœuvré, presque un viveur, un de ceux dont on a pu dire avec une énergique concision que « le coiffeur fait leur tête et le tailleur leur élégance ». Peu s'en faut en tout cas, car il paraît

(1) On pourra utilement rapprocher de cette analyse, celle qui se trouve à la fin du volume sur *la Griffe*, de M. Bernstein.

manifeste au lever du rideau qu'Henri Courtial n'a d'autre souci que l'excellence de ses digestions favorisées par une hygiène habile. C'est un baron Desforges, — vous vous rappelez, le Desforges de *Mensonges*, — mais un Desforges qui aurait vingt ans de moins : quarante-cinq au lieu de soixante-cinq et qui, cependant, songe déjà à *dételer*. Le baron Desforges n'avait droit qu'à deux cigares par jour, un après chaque repas, et à *une* Suzanne Moraines par semaine, — cette dernière loin des repas — ainsi en avait décidé son docteur. Henri Courtial s'impose lui-même des prescriptions plus sévères encore. Nous le voyons tout d'abord rompre avec une demi-mondaine et une femme divorcée qu'il menait de front jusqu'alors. Il s'est placé devant son miroir ; il a observé les indices révélateurs de la fatigue : les rides au front, la patte d'oie proche des paupières, le grisonnement des tempes, et tous ces petits signes manifestes dont les cerveaux médiocrement occupés suivent la progression avec une désolante perspicacité. Il n'y a pas à dire... il faut enrayer, car les douleurs de reins viennent se joindre, en dépit de la douche quotidienne et des modernes Sandow,

à ces symptômes inquiétants. Henri Courtial n'est pas long à prendre un parti : il renvoie sa demi-mondaine et sa femme divorcée. Et maintenant il aurait tout loisir de se reposer si... Mais ici commence le sujet véritable de la pièce.

Henri Courtial a connu jadis, — voici quelque vingt ans, — une certaine Armandine Gambier, cocotte au quartier Latin, qui faillit devenir sa maîtresse. Cette Armandine a maintenant une fille de vingt ans, la petite Juliette, qui donne les plus grands tracas à sa mère, car elle s'est laissée mettre à mal par un camarade du Conservatoire... et l'ancienne cocotte qui, durant toute sa jeunesse, a roulé de l'un à l'autre, et qui sait les tristesses du métier, n'a qu'un désir, c'est de voir sa fille définitivement établie. Voilà ce qu'elle vient conter à Henri Courtial, dans une scène d'ironie très fine et de psychologie très délicate. Pourquoi donc lui, Henri Courtial, qui a de belles relations et " connaît du monde tout à fait bien, " — c'est Armandine qui parle, — oui, pourquoi ne trouverait-il pas à Juliette un protecteur sérieux ?

Vous devinez qu'il accepte et fait venir la petite, par curiosité d'observateur et par raffine-

ment de célibataire endurci. Juliette arrive, conduite par sa mère, et cette entrée est délicieuse, du petit trottin presque ingénu malgré la première faute, qui flaire le confort et le luxe, et, d'un œil à la fois craintif et avide, inspecte les objets alentour. Il y a là quelques traits qui frisent le vaudeville ; mais l'observation en est si fine, ils sont rehaussés par une psychologie si habile, que j'avoue, pour ma part, n'en avoir été nullement gêné pour la tenue générale de la pièce.

Vous devinez également qu'Henri Courtial se garde de chercher un protecteur à Juliette, car le protecteur, ce sera lui. Quand le rideau se lève sur le second acte, Juliette est installée chez lui, et tout le monde la croit sa maîtresse : son ami, Jacques Arrivel, qui vit dans la maison comme un parasite et *tape* Henri Courtial chaque fois qu'il le peut ;... la mère de Juliette, qui revient la voir et ne peut croire à la déclaration de sa fille. Pourtant cela est comme elle le dit : Henri Courtial, par raffinement de connaisseur, s'est refusé le plaisir de s'offrir aussitôt cette chair de jeunesse. Il veut auparavant la former à sa guise, l'éduquer, la dresser, la faire sienne

comme une cire qu'on pétrit, qu'on modèle à sa fantaisie. S'il avait un peu plus de littérature, il citerait volontiers la fameuse tirade du *Lorenzaccio* de Musset : « Quoi de plus curieux que la débauche à la mamelle ? Voir dans une enfant de quinze ans la rouée à venir ; étudier, ensemencer, infiltrer paternellement le filon mystérieux du vice dans un conseil d'ami... Cela va plus vite qu'on ne pense... Le vrai mérite est de frapper juste. » — Il se croit très fort, et la petite, en apparence, est tout entière dans sa main. Elle baisse la tête, elle exécute ses volontés, elle apparaît sa jeune esclave. Il n'aura plus qu'à jeter le mouchoir, quand bon lui semblera : alors elle devra glisser dans ses bras et s'abandonner à ses caprices... Ainsi raisonne l'orgueil du maître.

Erreur pourtant, qu'un semblable calcul, car le génie féminin, l'instinct de l'être faible, plus sûr que tous les conseils, lui marque sa voie et sa vocation ! Durant ces quelques jours de prétendue initiation, elle a pris conscience d'elle-même, de sa valeur et de sa force. Elle a senti de quel amour ce moderne Arnolphe, — n'a-t-il pas quarante-six ou quarante-huit ans ? — était

mordu pour elle. Elle sait ce qu'elle doit faire : elle ne sera à lui qu'après les noces. Elle raisonne froidement, logiquement : c'est une admirable femme d'affaires et qui s'entend à tout. Elle explique les plus subtils détours de sa conduite à la mère Gambier qui n'y comprend rien, à Jacques Arrivel, l'ami parasite, le parent pauvre, qui tout d'abord se déclare contre elle, mais dont elle arrive à se faire un allié en lui dévoilant la pitié méprisante dont Henri Courtial lui fait payer sa générosité et ses services. Cette scène est forte, très forte, et je ne sais quel souvenir de Valérie Marneffe me hantait, à voir ainsi se préciser la vraie psychologie de la fille dans le duel féroce des sexes, la fille victorieuse de l'homme et refermant sa petite main blanche, aux ongles aiguisés comme des griffes de félin, sur le bras tremblant de désir de celui qu'elle sent en son pouvoir. (1) Tout cela est parfaitement indiqué, énergiquement souligné dans la dernière scène du second acte, où Juliette tour à tour s'offre et se refuse, s'offre

(1) Si l'on désire une illustration plastique de cette donnée, il suffira de feuilleter certaines planches des admirables *Caprices*, de Goya.

pour le mariage et se refuse pour l'amour.

Le mariage a lieu, comme bien vous pensez, et, dès le lendemain, commencent la servitude, les premières compromissions, les avilissements de celui qui, ayant voulu être le plus fort, est décidément *roulé*. Juliette impose à Henri, qui l'adore lâchement, servilement, ses fréquentations habituelles, sa mère qui vient le taper de cinq louis pour jouer aux courses, ses petites amies du Conservatoire, qui devant lui font des allusions au passé de Juliette. Il voudrait demeurer seul avec elle, jouir enfin du foyer qu'il croit s'être créé, le malheureux ! C'est compter sans l'influence, sans la marque indélébile du passé... Ici commence le rôle de Jacques Arrivel, son intervention qu'on a beaucoup critiquée et que, pour ma part, je trouve excellemment observée. Vous vous rappelez que Juliette, au second acte, après l'avoir rencontré en travers de son chemin, en avait fait son confident, son allié : « Unissons nos deux misères et nos deux forces », lui avait-elle dit en substance. Il est là, maintenant, toujours là, et ce n'est pas une des moindres tortures du mari, qui, passionnément épris, est jaloux de Juliette. Juliette tourne autour de

Jacques ; elle le frôle, elle l'excite... Elle joue son rôle de courtisane en qui les instincts bas sont développés à l'exclusion des autres. Elle s'offre à Jacques par chacun de ses gestes, et cette offre est encore une vengeance de la servitude première.

Durant tout le développement de cette scène, excellente à mon sens, j'entendais de bonnes âmes s'indigner de l'invraisemblance : — « Comment voulez-vous, disaient-elles à peu près, qu'une femme qui doit tout à un homme se comporte ainsi à son égard ? » — Voilà qui prouve le meilleur naturel, mais aussi la singulière naïveté d'un cœur par trop candide ! C'est méconnaître les traits les plus rudimentaires de la psychologie de la fille. Juliette et Jacques Arrivel vont l'un à l'autre spontanément, en vertu du principe immortellement vrai : « Notre ennemi, c'est notre maître », et parce que aussi bien ils se sont rencontrés et compris par la bassesse foncière de leur âme. Il est l'homme de cette femme, et, si elle tourne autour de lui, ce n'est point une fantaisie qu'elle veut se payer pour distraire son ennui. Elle est à lui par avance, elle lui appartient par une

sorte de décret nominatif qui accouple leurs tempéraments similaires et leurs volontés analogues. Voilà ce que les auteurs du *Joug* ont fortement senti et mis en lumière. Voilà ce qu'ils ont dramatiquement traduit, dans la dernière scène, lorsque Juliette attire Jacques à elle et lui tend ses lèvres à baiser. Henri, qui les épie tous deux, se précipite sur Jacques, le bouscule, le chasse à coups de pied. Son premier mouvement est de rosser aussi la fille coupable. Mais la voilà qui esquisse le geste d'amour et qui l'enlace de ses caresses. C'est le pardon qui intervient, la lâcheté de la chair qui s'affirme, car il ne peut plus renoncer à son plaisir... C'est aussi l'avilissement définitif, car ne voyez-vous pas, derrière la porte qui s'est refermée sur Jacques Arrivel, le couple des vrais amants toujours unis et qui s'enlaceront à nouveau : Jacques et Juliette ?

On a reproché à ce troisième acte d'être trop sombre et trop tendu, tendu jusqu'à faire presque mal. Il faudrait pourtant une fois s'entendre sur le genre d'émotion que nous recherchons au théâtre. Est-ce un plaisir de digestion ? Vous avez vingt salles de spectacle à Paris où, chaque soir, vous êtes sûr de le trouver. Dans ce cas,

évidemment, n'allez pas voir le *Joug*. Si vous voulez au contraire une jouissance plus noble, quelque chose qui vous fasse penser et qui soit une interprétation dramatique de la vie, la pièce de M. Guinon et de Mme Marni a chance de vous donner comme à moi cette sensation d'une œuvre forte par endroits. Récemment je disais, commentant la *Sapho* de Daudet, que le premier mérite de cette œuvre était de nous donner une intense sensation de réalité. Dans le *Joug*, je trouve des qualités identiques, avec quelque chose de plus âpre, de plus amer encore, de plus vécu, de plus douloureusement vrai. Par goût, on peut préférer un autre genre de spectacle ; mais il me paraît difficile de contester les qualités de force, d'observation pénétrante et d'intensité dramatique qui caractérisent cette pièce. Vous en sortirez peut-être avec les nerfs tendus, agacés ; mais je vous défie de quitter la place indifférents, car une telle œuvre enferme des vues sur la vie, et elle ne doit pas son succès au seul mérite de sa principale interprète, Mme Réjane, si admirable qu'elle y soit.

## DÉC DENCE

Le succès, le grand succès du *Retour de Jérusalem*, qui a dépassé l'attente et les espérances même de ceux qui y étaient intéressés, a été le signal d'un réveil parmi les auteurs de pièces à tendances politiques ou sociales. De toutes leurs forces ils ont pesé sur la décision des gouvernants pour voir si la fortune leur serait aussi favorable qu'à M. Maurice Donnay ; et la mise à la scène de *Décadence*, comme l'autorisation de jouer *Ces Messieurs*, sont devenues la conséquence du *Retour de Jérusalem*. M. Albert Guinon va donc vérifier, par le contact avec le grand public, si, comme il le dit dans sa préface, « l'interdiction de son œuvre prouve à quel point il eut raison de l'écrire, et lui donne l'importance qu'il n'osait espérer ». Pour nous, qui n'avons pas les mêmes motifs que lui de prendre parti, et qui sommes désintéressés, nous n'examinerons point la question de savoir si l'administration eut raison d'interdire la pièce, mais seulement si l'œuvre présente une valeur réelle et

supérieure aux contingences qui lui donnèrent un lustre et une renommée, avant qu'elle fût soumise au jugement public.

Dans le *Retour de Jérusalem*, M. Maurice Donnay ne se proposait qu'un thème, — thème unique de développement sur lequel il brodait ses multiples variations : celui d'une impossibilité de fusion entre les races. Et c'est bien aussi l'un des thèmes de *Décadence* ; mais ce n'est là, dans l'œuvre de M. Albert Guinon, que le thème *accessoire*, si j'ose dire, la partie surérogatoire de la pièce, — la principale étant une satire de la vie contemporaine par la mise en œuvre d'un contraste : l'*argent* et la *tradition*. Les ambitions de M. Albert Guinon sont plus hautes que celles de M. Donnay : c'est une satire sociale à laquelle il prétend. Il a, de la vie contemporaine, une conception pessimiste, et ce qu'il entend mettre en lumière, c'est l'affaissement d'un monde où s'opposent et se combattent deux ferments de dégénérescence sociale : d'une part le culte et le triomphe de l'argent symbolisé par la prépondérance de l'élément juif ; d'autre part l'affaissement, l'avachissement de ces classes jadis dirigeantes, qui ne dirigent plus que des auto-

mobiles. (1) La donnée est intéressante. Voyons comme il la traite et s'il « fait justice » à son sujet !... car celui-ci ne vaut que par la mise en œuvre.

Etudions un peu, dans les deux camps, l'importance et la qualité des adversaires, car c'est bien d'une lutte qu'il s'agit, la plus âpre, la plus rude des luttes, et les partis en présence sont intraitables et sans pitié. Côté des nobles : Duc de Barfleur ; 65 ans : gentilhomme décavé, mais qui conserve sa ligne et sa puissance de morgue, qui même n'a plus guère à son actif que cela. Criblé de dettes — 2 millions de dettes — il continue à faire miroiter son titre et son nom comme attrape-nigauds et s'efforce d'accroître le nombre de ses créanciers. Vert et toujours galant, il apparaît très porté sur le chapitre des femmes, et contribue comme il peut aux toilettes d'une demoiselle Teinturier, laquelle entre tous ses créanciers est peut-être la seule décidée à ne point se payer du prestige d'un nom !... Son fils, Enguerrand de Barfleur, chasse

(1) Ces pages étaient écrites voici une dizaine d'années, c'est-à-dire dans une période où le fléchissement moral s'accusait bien davantage qu'aujourd'hui.

de race, et bien entendu présente une âme tout aussi élevée. Mais, comme il n'a que 35 ans, il a évolué avec son époque et sa manière de « marquer son rang » n'est plus exactement celle du Duc : chauffeur renommé, jockey au besoin, il montre un souci extrême pour le développement de ses muscles d'athlète : il n'a même pas d'autre préoccupation que celle-là, et ses journées se passent à économiser sa vigueur nerveuse en vue de la dépense du soir : il représente un des plus beaux *numéros* du Cirque Mollier et doit être une des attractions du lieu... « Il fera avec les pieds ce que d'autres font avec les mains », dit un personnage de la pièce. Ce sont, vous le voyez, nobles représentants de l'aristocratie française. M. Albert Guinon affirme qu'il en est beaucoup de cette catégorie... J'aime mieux le croire sur parole que d'y aller voir... Ce père et ce fils modèles ont pour fille et sœur une certaine Jeannine, jeune fille de 26 ans, si tant est qu'on puisse donner ce titre à une personne aussi parfaitement avertie des réalités de la vie, qui connaît de nom et de visage les maîtresses de son père, apprécie leurs toilettes, lui donne même des conseils à cet égard — bref à laquelle il ne

manque que « d'y avoir passé », suivant l'expression grossière mais énergique du peuple, pour posséder une éducation complète. Joignons, à ces trois personnages principaux, le marquis de Chérancé, 35 ans, dont l'idéal de vie ne diffère point sensiblement ; plus fin peut-être, moins vulgaire dans ses plaisirs, il aime Jeannine et en est aimé.

Voilà pour la noblesse. Passons maintenant à la roture. C'est d'abord Abraham Strohman, chef de la famille Strohman, israélite à désinence allemande, qui a fait et continue de faire des opérations de toutes sortes — ancien « marchand d'esclaves », et dont la plus belle opération jadis fut « la vente au sultan d'un lot de produits féminins d'une jeunesse invraisemblable ». Le mot est joli : on se reprocherait de ne le point citer, puisque M. Albert Guinon a eu l'esprit de l'inventer... Toujours heureux dans la suite de ses affaires, il est aujourd'hui nombre de fois millionnaire et n'a qu'une faiblesse : celle de fréquenter la noblesse — faiblesse commune à un si grand nombre de ses coreligionnaires qu'elle apparaît comme la banalité d'une race forte à tant d'autres égards !

Il ne rêve donc que d'une alliance avec les Barfleur, et ses rêves sont puissamment aidés par l'amour désordonné de son fils, Nathan Strohman, pour Jeannine de Barfleur...

Voilà, à vrai dire, le seul personnage sympathique de la pièce, ce Nathan Strohman. Il éprouve un amour profond, animal et sensuel si l'on veut, mais qui a comme la marque de la Fatalité, pour cette fille qui n'est point de sa race, d'autant plus attirante qu'elle lui semble à jamais défendue. C'est la passion maîtresse, exclusive et absorbante, qui grandit tout ce qu'elle touche, même l'être le plus vil — et Nathan n'est point vil — parce qu'elle contient un ferment de drame intéressant passionnément notre sensibilité ! C'est l'amour, dans sa forme la plus tragique, parce qu'il prend des forces et rebondit à chaque obstacle — tel Antée quand son pied touchait terre — parce qu'il a ses origines dans les attirances physiologiques, les plus fortes de toutes, et qui résident dans les contrastes : celles que Michelet sut nous décrire et nous anatomiser si merveilleusement dans son livre de l'*Amour* — quelque chose comme l'attirance de la peau blanche pour la peau noire ; —

parce qu'on sent qu'il voit rouge, qu'il pourrait bien aller jusqu'au crime, ce Nathan Strohman, s'il n'atteignait à la satisfaction de ses désirs ! Mais qu'il ne s'inquiète pas : les circonstances de la vie et la bassesse des Barfleur tout naturellement y prêteront la main. Pour payer leurs dettes et les entretenir, il obtiendra en mariage cette vierge — ne devons-nous pas dire *demi-vierge* ? — qu'il a dans le sang et dans la peau. Je l'ai dit et le répète : c'est le seul personnage sympathique du drame, à raison de sa passion sincère, et des œillères que toute passion exclusive impose à celui qui en souffre. Car, que Nathan Strohman emploie pour satisfaire celle-ci l'avantage trop manifeste d'une fortune sans laquelle il ne saurait rien obtenir, c'est affaire à lui et, après tout, c'est lui seul qui en pâtira ! Il n'y a nulle bassesse à cela, mais simplement une étrange méconnaissance de la psychologie, et un non moins curieux insouci de l'avenir. Mais que dire de ce père et de ce frère qui, connaissant la répugnance de leur fille et sœur pour une telle alliance, en viennent à la lui conseiller, sinon qu'un seul attribut leur convient — et c'est celui que dans un autre monde on porte

en manière de coiffure ! Que dire enfin de cette fiancée, vierge de corps peut-être, mais non d'âme assurément, qui sachant les réalités de l'amour jusque dans leurs turpitudes, vend ce corps avec une telle désinvolture, en « réservant son âme », comme elle dit ; — oui, que dire d'elle, je vous le demande, sinon qu'elle nous apparaît au-dessous, et combien au-dessous ! des malheureuses qui, sans y faire tant de façons, vendent à la fois le corps et l'âme, mais du moins ont l'excuse de la faim !...

Quel ménage une telle alliance pourra-t-elle donner ? Vous le devinez, sans qu'il soit besoin d'insister plus. Ce sera l'enfer, un enfer où les relations entre époux revêtent le caractère tragique de la lutte des sexes en ce qu'elle offre de plus âpre et de plus angoissant. Du côté de Nathan, une possession chaque jour renouvelée qui ne se satisfait point, parce que le seul frisson de la chair où l'âme ne participe pas irrite perpétuellement son désir et avive son ardeur. De la part de Jeannine, un abandon consenti avec mépris, l'abandon de son corps qu'elle met une âpre coquetterie à ne lui point refuser « afin qu'il en ait pour son argent », — le mot est dans la

pièce, je crois bien, en tout cas, il est *dans l'esprit* de la pièce : — tous *droits réservés sur l'âme*, et ces droits sont pour le marquis de Chérancé, l'ami d'enfance qui ne va pas tarder à les faire valoir ! Déjà il tourne autour de Jeannine. Il est de toutes ses sorties ; il l'accompagne au bal, à la promenade, si bien que Nathan, torturé d'une affreuse jalousie, veut imposer à Jeannine de ne plus revoir Chérancé. La scène est belle et puissante, où la jeune femme se reprend tout entière, dans l'orgueil de sa race, et laisse soupçonner au malheureux Nathan atterré qu'elle est depuis longtemps la maîtresse du marquis.

NATHAN

...Voyons, Jeannine ; ce rendez-vous, c'était bien le premier, n'est-ce pas ?... Jeannine ! Eh bien !

JEANNINE

Qu'est-ce que ça fait ?

NATHAN

Comment ?

JEANNINE

Quand ce serait le premier, est-ce que j'en serais moins sa maîtresse ? Il y a dix mois, entendez-vous, depuis le jour même de mon ma-

riage, que le marquis est mon amant ! Qu'importe qu'il m'ait ou non possédée ? Dans un regard, un sourire, un serrement de main, je me donne à lui tout entière, tandis que vous, en me prenant des pieds à la tête, vous n'avez jamais rien eu de moi... pas un désir ! pas un frisson !

NATHAN

Taisez-vous. . taisez-vous...

JEANNINE

J'ignore de quelles nuances est fait votre honneur conjugal. Mais, dès l'instant que j'en aime un autre, moi je me considère comme coupable, et je n'ai que faire de votre indulgence.

Il est aisé de deviner l'issue d'une telle scène. Jeannine se réfugie chez le marquis, passe la nuit dans sa garçonnière, se donne passionnément à lui. Après cela, vous imaginez sans doute qu'elle fuira avec lui, qu'elle se décidera à partager sa vie, si modeste qu'elle puisse être. Ah ! que non pas ! M. Albert Guinon a été cruel, cruel pour la noblesse jusqu'au bout. Quand Nathan reparaît, se traînant aux genoux de sa femme coupable pour la supplier de revenir à lui, — mais il est encore dans son rôle d'homme passionné, le malheureux ! — lorsque, n'ayant

plus d'autre argument pour la reprendre, il lui dépeint ce que sera sa vie sans argent, sans ressources, avec le seul amour de Chérancé, la fille noble abdique sa dernière fierté, et fait ce dernier geste sur quoi tombe le rideau : « *Mon corps est prêt à vous suivre* ! »

Tels sont les tristes héros de cette âpre et forte satire — j'ai dit forte, car le talent de M. Albert Guinon se manifeste, non pas seulement dans la contexture générale de l'œuvre, mais aussi dans la vigueur et le raccourci des répliques — héros plus vils, plus lâches mille fois du côté Barfleur que du côté Strohman ! Quelque lucidité que l'on apporte dans l'observation des choses réelles, il nous répugne de penser que ces Barfleur, imaginés par M. Albert Guinon, soient aussi nombreux qu'il semble l'affirmer. Celui qui, portant un des grands noms de France et des titres conquis jadis par d'éminents services rendus à la patrie, déchoit à ce point de n'avoir plus au fond de l'âme qu'un idéal de fêtard, de chauffeur ou de jockey, celui-là a perdu par là même tout droit de mépriser la société qui l'entoure et va vers ses destinées. En ce sens, on a pu justement dire : il est parfois plus malaisé

de garder intact un nom déjà fait que de s'en faire un soi-même... L'héritier indigne d'un Barfleur — lisez tel nom historique de France qui vous conviendra — s'avilit et se déconsidère plus encore, aux yeux du roturier qui l'observe, en plaçant son idéal dans la force de ses biceps, que le fils d'un écrivain illustre ou d'un grand artiste qui prendrait plaisir à renier ce qui fit l'éclat de son nom !... Car il est de langue courante et le bon sens suffit à établir que les qualités du cœur se transmettent plus normalement que la prédominance de l'esprit !

Voilà donc pour ces représentants de la noblesse passée qui, de plus en plus d'ailleurs, tendent à se confondre avec ceux d'une certaine bourgeoisie, uniquement soucieuse de ses jouissances, et qui « n'a cure que de ses viscères ! » Les Strohman tout au moins, les Juifs parvenus, tels que nous les dépeint M. Albert Guinon, sont dans la logique de leur passion et de leur tempérament : ils représentent une force moderne, la plus *moderne*, la plus actuelle de toutes, que l'on peut exécrer, mépriser — mépris bien vain d'ailleurs — mais dont on ne peut pas ne pas tenir compte : levier puissant de la société

contemporaine. Je ne voudrais être assurément, de gaîté de cœur, ni le prince de Barfleur ni Nathan Strohman ; mais encore, s'il me fallait choisir, j'aimerais mieux être un Strohman, tel qu'il est avec ses faiblesses d'amant passionné, qu'un Barfleur tel qu'il se manifeste, en contraste surtout avec ce que jadis il fut !...

## M. Paul HERVIEU

### LE DÉDALE

M. Paul Hervieu est assez fort pour supporter la critique — n'est-ce pas d'ailleurs le privilège des œuvres puissamment conçues et réalisées que d'appeler la discussion ? M. Paul Hervieu est un tempérament énergique, avec une vue des réalités synthétique et puissante. Il ne se contente pas, comme tant d'autres, de nous présenter des anecdotes humaines, qui peuvent offrir une valeur d'observation mais ne vont pas, plus loin qu'effleurer notre épiderme. Il sait que l'anecdote est simple motif accessoire de décoration, qui peut bien s'ajouter à la composition centrale du tableau, mais ne saurait en être le trait essentiel. Il sait aussi que, pour avoir chance de durer, toute affabulation romanesque ou dramatique doit reposer sur une solide assise psychologique, et que l'art, à vrai dire, n'a pas d'autre raison d'être, qu'il se traduise par des

couleurs, des paroles ou des sons, que d'éclairer d'un jet lumineux les profondeurs et les mystères de l'âme humaine. Toute sa production antérieure, avec ses alternatives de force et de faiblesse, est un témoignage évident que ces vérités sont en lui profondément enracinées : elles commandent l'unité de son œuvre ; elles sont la raison profonde de sa force et de sa sincérité.

M. Paul Hervieu n'est pas un pur *psychologue*. S'il décrit les passions humaines, ce n'est pas pour la seule satisfaction de démonter les rouages d'une machine compliquée, ou d'opposer l'une à l'autre deux âmes en lutte dans quelque conflit tragique. Il est aussi un *moraliste*, c'est-à-dire un observateur préoccupé du retentissement de ces passions sur l'individu et sur l'avenir de la collectivité. Rendons-lui toutefois cette justice : il s'efforce de ne jamais plier ses facultés d'observateur au triomphe de la théorie qu'il représente ou de la thèse qu'il soutient : par là il nous apparaît comme un des plus véridiques, comme un des plus sincères parmi les écrivains d'idées. Bien que moraliste par les tendances de son art et les évocations qu'en nous il suscite,

il demeure psychologue par les moyens employés et par l'audace de ses analyses intimes. Ici nous touchons à sa qualité maîtresse : M. Paul Hervieu ne craint pas d'aborder les terrains les plus brûlants de la passion. C'est peu que ne pas les craindre... il les recherche par nature et par goût, ce dont il convient de le féliciter. Comment se peut-il qu'avec des qualités aussi éminentes, avec cet amour de la force et de la passion qui se trouve à la base de presque toutes ses œuvres, avec cette puissance de condensation et de raccourci dramatique, avec ces qualités de sobriété et de concision qui communiquent à son style un tel relief, oui, comment se fait-il que M. Paul Hervieu se résigne parfois à tels procédés, à tel dénoûment qui conviendraient à un Sardou ou à un Decourcelle — je force un peu la note en indiquant, pour me faire mieux comprendre, ce qu'il y a de plus contestable dans la production dramatique — mais qui sont faits en tout cas pour déparer étrangement une conception où éclatent par ailleurs les plus saisissantes beautés d'exécution ?

Le sujet du *Dédale* est double, si je puis dire, ou du moins se réfère à deux idées différentes

qui présentent entre elles plus d'un point commun. La première est d'ordre purement m*oral* et intéresse la collectivité : à savoir, la situation des enfants après le divorce de leurs père et mère. La seconde est toute *psychologique* et, pour la traduire, je me vois dans l'obligation d'employer des termes qui conviendraient à un technicien. J'imagine un pur psychologue étudiant comme un clinicien les passions d'après leurs réflexes, et ayant à commenter, dans un chapitre de livre, d'après les données sur la vie, ce que M. Paul Hervieu nous montre sur la scène : il n'hésiterait pas à inscrire ce titre : *Résurrection des images dans la sexualité.* Aussi bien est-ce là le sujet réel, intime et profond, du nouveau drame de M. Paul Hervieu. Peut-on dire que ces deux thèmes soient rigoureusement originaux et vierges ? Evidemment non, puisque, dans notre seule littérature dramatique contemporaine, le premier fait le sujet du *Berceau* de M. Brieux, le second du *Passé* de M. Porto-Riche. Mais c'est là une simple constatation, ce n'est pas un grief, car — combien de fois déjà ne l'avons-nous pas dit ? — les sujets ne sont rien par eux-mêmes ;

ce qui importe c'est la manière dont ils sont traités. Or, si M. Paul Hervieu y a apporté sa touche et sa marque personnelles, n'est-ce pas assez pour rajeunir ce double thème en justifiant l'intervention de celui qui s'y applique à nouveau ?

Nul doute, pour qui veut sans parti-pris écouter le *Dédale*, que M. Paul Hervieu ait rajeuni ce sujet éternel, vieux comme le monde et la passion humaine ; nul doute qu'il l'ait fortement marqué de son empreinte, qu'il l'ait fait sien en le transposant dans un cadre moderne, en le pliant aux exigences de notre société contemporaine ! C'est bien là du Paul Hervieu — la marque s'y trouve, et je n'imagine pas un connaisseur, ignorant le nom de l'auteur avant la représentation comme il conviendrait que cela fût, et pouvant avoir la moindre hésitation ensuite sur la signature. Présentez un tableau de maître à un véritable amateur... Pensez-vous que ses yeux descendent jusqu'à la signature pour se former une conviction ? Le dessin d'ensemble et la qualité du coloris suffiront à édifier son jugement, tellement que, si une attribution fausse essaie de surprendre sa religion, aussitôt

il s'insurgera contre elle et la rectifiera de lui-même. Ainsi pour les œuvres littéraires, sur qui la compétence des connaisseurs s'exercerait avec une égale rigueur, si la paternité en pouvait être suspectée avec la même facilité que celle des œuvres peintes !

...Mariés depuis quelques années seulement, Max et Marianne de Pogis ont vu leur bonheur détruit par la légèreté du mari. Blessée dans un amour aussi tendre que passionné, Marianne a demandé la séparation qu'elle a obtenue à son profit, avec la garde de son jeune fils que les tribunaux lui ont laissée, et elle est revenue au domicile paternel, pour occuper à nouveau sa petite chambre de jeune fille, son lit étroit de vierge, et se consacrer à l'éducation de ce fils. Max, de son côté, a obtenu, après les délais légaux, la conversion en divorce de la séparation ; il s'est refait une vie nouvelle... il s'est remarié... Pourquoi la jeune femme n'en ferait-elle pas autant ? Justement elle en est sollicitée par un ami de sa famille, Guillaume du Breuil, qui déjà avant son mariage l'aimait passionnément, qui n'avait pas osé lui avouer ses sentiments, mais qui, main-

tenant qu'elle est l'Abandonnée, se jette à ses genoux et la supplie de vouloir bien avec lui faire l'essai d'une vie nouvelle. Marianne va-t-elle y consentir ? Elle est touchée par le sincère aveu de Guillaume, et se déclare prête à l'épouser. Mais elle a contre elle les objections d'une mère catholique qui n'admet pas le divorce, qui refuse de transiger avec ses croyances, et rendrait cette seconde union impossible, si le père de Marianne, lui, ne se déclarait prêt à y consentir.

Dès le lever du rideau au second acte, après cette brève et vivante exposition, se pose la question de l'*Enfant*. Deux années se sont écoulées et le fils de Marianne a grandi. Marianne est heureuse dans ce second mariage, mais, on le sent, heureuse d'un bonheur sans passion, d'un amour sans flamme, d'une union où la raison seule est maîtresse. Comme les vraies honnêtes femmes, celles qui se sont données une fois avec la ferme intention de ne plus se reprendre, parce qu'en livrant leur personne elles livraient aussi leur âme, Marianne s'aperçoit que sa vie présente a des retours en arrière vers la vie du passé et qu'en réalité elle appartient en-

core à celui qui lui fit connaître le bonheur. Dans cette femme pure, M. Paul Hervieu n'a pas craint de nous montrer, de nous faire entrevoir une amante passionnée, par le cœur et par les sens, chez qui la double mémoire du cœur et des sens revêt une singulière intensité. J'insiste exagérément peut-être sur ce côté de la nature de Marianne, mais il est essentiel à l'intelligence de l'ouvrage. Il est indispensable surtout pour faire comprendre le trouble, l'émotion de la jeune femme, quand son premier mari, Max de Pogis, libre à nouveau par la mort de sa seconde femme et faisant retour à la première par ce sentiment de convoitise qui a ses racines profondes dans les mystères de la sexualité, s'introduit auprès d'elle grâce à un subterfuge et vient lui parler de leur fils. Le moyen qu'il emploie, une surprise chez une tierce personne, n'est pas précisément correct — il apparaît même tout juste vraisemblable — mais passons sur ces conventions presque obligatoires du théâtre. Nous verrons que celle-là n'est pas la plus grave, et sachons reconnaître ce qu'il y a de fort, de hardi et d'intense, dans cette conversation entre deux êtres qui furent liés par la plus ardente passion, qui discu-

tent ensemble l'avenir de l'enfant commun, et dont chaque parole, dont chaque regard contient l'évocation d'un inoubliable passé — inoubliable parce qu'il fut de flamme, et parce qu'il prend une intensité plus vive au moment même où tous deux par leurs paroles semblent le vouloir renier. C'est là, c'est dans les situations de ce genre, que s'affirme la maîtrise de M. Paul Hervieu, son art concis, ramassé, plein de dessous mystérieux, qui offre des prolongements sur ce qu'il y a d'infini, d'inexplicable dans l'âme humaine, qui pour tout dire, nous *suggère* plus encore qu'il ne nous *précise*, et s'élève par là au véritable objectif de l'art idéaliste, lequel est bien plutôt de susciter en nous les représentations intérieures et les conséquences mystérieuses des passions humaines, que de nous préciser les faits par où elles se traduisent ! Ils sont là devant nous, ces deux êtres de flamme qui jadis confondirent leurs caresses et mêlèrent leurs baisers. Ils discutent de l'enfant commun, premier gage d'une réciproque tendresse, elle pour le garder auprès d'elle, lui pour l'avoir auprès de lui, pour le soustraire, dit-il, à l'influence qu'il juge néfaste du beau-père, du *père ama-*

*teur*... Mais qui ne sent, à la chaleur communicative de leurs paroles, à l'ardeur de leurs intonations, à l'inexprimé plus encore qu'à ce qu'ils disent, que l'enfant ici n'est qu'un prétexte, un *symbole* si vous voulez, le plus pur, le plus haut des symboles, mais que par dessus sa petite tête blonde, ce sont leurs mains à eux qui se joignent encore, leurs lèvres qui s'unissent, leurs corps qui s'appellent, que rien du passé n'est aboli, et qu'entre eux persistera jusqu'à la mort ce lien d'âme et de chair que crée la véritable passion !

M. Paul Hervieu nous l'a rendu sensible, plus encore peut-être chez Marianne que chez Max, et voilà de quoi je lui sais un gré infini. Il a compris ou mieux il a senti, et il n'a pas craint de nous montrer la femme honnête, pure, irréprochable, passionnément, sensuellement amoureuse, avec ces attaches de la chair que la mémoire ravive au contact des émotions. Tout autre que lui nous eût indiqué, dans cette reprise de deux êtres qui jamais n'eussent dû se quitter, le rôle actif de l'homme, le rôle passif de la femme. Il a osé — et comme il a eu raison ! — nous montrer la *réalité* de l'amour par

ces attaches sexuelles qui ont leur prolongement dans le passé. De cette femme élégante, qui est *du monde*, il a su nous peindre les défaillances, l'abandon de la chair, et nous l'aimons pour cela ! Il éclaire ainsi, il illumine toute la progression du troisième acte. Lorsque Marianne de Pogis, qui est devenue Marianne du Breuil, appelée en hâte auprès de l'enfant malade que Max de Pogis, avec son consentement, emmena dans sa propriété du Dauphiné ; lorsque, dis-je, Marianne, après avoir arraché l'enfant à la mort, eut confondu, durant les nuits de veille auprès du petit lit, ses espérances et ses craintes avec celles de Max ; lorsque cette part douloureuse et tragique de leur existence à nouveau mêlée leur eut fait toucher à tous deux le fond des réalités, comme il se comprend que, dans l'abandon de son âme et de son corps tressaillant, Marianne appartienne encore à celui qui jadis sut troubler cette âme et faire frissonner cette chair ! Leurs lèvres s'unissent... et comment pourraient-elles ne pas s'unir ? La parole d'amour est à nouveau prononcée et le geste d'amour esquissé à nouveau sous la chute du rideau. Comment en pouvait-il être autre-

ment ? C'est la force des choses qui triomphe et la toute-puissance des images qui ressuscitent en deux cerveaux — merveilleuse force que nulle volonté ne peut abolir et qui domine la vie en la perpétuant ! Cette scène m'est apparue d'une émotionnante beauté, une des plus fortes, une des plus belles qu'ait conçues et réalisées M. Paul Hervieu... Combien plus belle et plus forte encore elle eût été, si l'auteur avait pu obtenir de son interprète, Mme Bartet, admirable d'ailleurs par sa conviction dramatique, un peu plus de simplicité, un peu moins d'apprêt dans le décor extérieur de sa personne !... C'est une chose étrange qu'à la Comédie-Française on n'ait point encore, dans la mise en scène des œuvres modernes, tiré profit de certaines leçons de *réalité* que nous enseignèrent les *scènes à côté* ! Une mère qui vient soigner son enfant atteint d'une maladie qui peut être mortelle, et qui passe les nuits à son chevet, ne manifeste pas ce souci de toilette que Marianne de Pogis a montré. Qu'elle soit du peuple, ou bourgeoise, ou grande dame, elle est *mère* avant tout et ne s'occupe point de paraître en un déshabillé qui non seulement est invrai-

semblable, mais risque de fausser la psychologie du personnage en lui prêtant des intentions de coquetterie qu'il n'a pas, qu'il ne peut avoir dans la pensée de l'auteur. C'est ainsi qu'un simple détail de toilette présente de l'importance, puisqu'il est habile à souligner une intention justement contraire à l'idée même de celui qui conçut l'œuvre. Mais nous savons de reste qu'à la Comédie-Française, un auteur, si arrivé soit-il, ne dispose pas à sa guise de ses interprètes...

Marianne s'est donc abandonnée à Max. Elle appartient, simultanément et consciemment à deux hommes : Max, celui vers lequel tous les regrets, tous les désirs de sa vie passée, tous les souvenirs de son amour devaient la ramener infailliblement, et du Breuil, qui a les droits du mari actuel, de celui auquel elle a donné sa foi... Situation effroyable à laquelle elle ne saurait songer sans affolement ! La voici qui, devant ses parents terrifiés, avoue la réalité des choses, et comment Max l'a reprise. Mais du Breuil va venir... il revient... et cette fois, partagée entre la terreur d'avouer ce qui fut, et celle de lui appartenir encore, elle préfère crier

la vérité. Du Breuil, affolé par la jalousie physique, se précipite pour aller provoquer Max de Pogis et le tuer... et Marianne, dans un hoquet convulsif, appelle ses parents en poussant le cri décisif de sa chair et de son cœur : « Empêchez-le ! Empêchez-le ! »

Pourquoi faut-il que M. Paul Hervieu n'ait pas terminé sa pièce sur cet appel déchirant, sur cette scène en somme *décisive*, puisqu'elle mettait en pleine lumière, avec une intensité tragique, le passionnant conflit de cette âme torturée ! Que nous importait un dénoûment précis ! Nous savions bien qu'après une telle scène, oui nous le savions, d'une certitude plus absolue que si M. Paul Hervieu nous l'eût dit, Marianne ne pouvait plus appartenir à du Breuil. M. Paul Hervieu a mieux aimé préciser et nous montrer un corps à corps entre les deux hommes, qui se précipitent ensemble dans un torrent. Je n'insisterai pas sur un dénoûment qui me paraît la partie faible d'une œuvre où éclatent par ailleurs les plus ardentes beautés, fidèle à la doctrine exposée tant de fois : qu'il importe de voiler les défauts des pièces trop rares où se manifestent un vrai tempérament

dramatique et les plus saisissantes qualités d'exécution. J'ai bien dit : les *voiler*, non pas les méconnaître. La besogne contraire appartient aux cuistres, à ceux qui ont une âme de pédagogue, et qui démontent une œuvre d'art comme on corrige une copie d'élève. M. Paul Hervieu mérite qu'on l'envisage avec toute la sympathie compréhensive due au véritable écrivain.

## LE RÉVEIL

Lorsque j'opposais jadis les procédés dramatiques de M. Victorien Sardou à ceux de ses confrères plus jeunes et plus tard venus dans la carrière, je n'imaginais pas qu'un exemple aussi éclatant que *le Réveil* de M. Paul Hervieu dût servir à réconforter ma thèse. Jamais, en effet, l'art de M. Paul Hervieu ne fut plus vigoureux, vigoureux au point d'en être brutal — jamais plus concis, concis au point d'en devenir parfois obscur, dénué de tous ces ornements à côté qui sembleraient comme un correctif à ce que nous pourrions appeler la logique de sa concep-

tion dramatique. Mais comme d'autre part l'idée qu'il met en œuvre revêt toute sa force, comme encore le conflit ou double conflit qu'il présente prend sa source dans les plus puissants mobiles auxquels nous nous intéressions, comme aussi bien cet art revêt un caractère de sincérité indiscutable, il présente par là les éléments requis pour s'opposer en plein contraste à celui qui symbolise à nos yeux toutes les ficelles et toutes les roueries du métier.

Examinons donc avant tout la valeur du conflit auquel se trouvent subordonnés les éléments accessoires de la pièce. Le Prince Grégoire de Sylvanie a été dépossédé du trône héréditaire, après des révoltes et des conflits sanglants où lui-même a acquis le surnom de *Prince Rouge* — et nous voyons assez sur quels événements contemporains s'appuie, pour y prendre sa date, cette affabulation dramatique. Pourtant il n'a pas perdu tout espoir, sinon de régner, tout au moins de rétablir sa famille sur le trône. Il n'a qu'un fils, le prince Jean, et c'est ce fils pour lequel il travaille en secret, pour lequel surtout tous les membres de son parti intriguent sourdement là-bas, car lui ne peut songer à repa-

raître, son histoire ou sa légende étant trop nettement établie. A défaut du Prince Grégoire, ce sera donc le Prince Jean, qui a pour lui la jeunesse et point de passé, ce sera le Prince Jean qui règnera en Sylvanie. Le père arrive à Paris pour signifier sa volonté formelle à son fils, lui tracer sa ligne de conduite, car au moment où l'action s'engage, il n'attend plus qu'une dépêche décisive pour prendre un parti. Mais voilà, le Prince Jean ne veut à aucun prix entrer dans les combinaisons politiques de son père. Il ne le veut pas pour de multiples raisons : d'abord parce que son pays, dévoré par les flammes et rougi par le sang, lui fait horreur, parce qu'il a une âme pacifique pour laquelle les soucis du trône sont les moins enviables de tous ; il ne le veut pas, surtout parce qu'il ne croit qu'à une passion, l'amour, et que cette passion a pris corps dans la personne d'une femme à laquelle il veut tout sacrifier : Thérèse de Mégée, qui jadis épousa un de ses amis à lui, Raoul de Mégée. Et voilà le premier élément du drame, ou si vous voulez, le premier des deux conflits où se ramène l'architecture logique de M. Paul Hervieu : opposition entre le sen-

timent d'amour et celui de patrie ou de nationalité, si vous préférez. A son rang, au souci de son avenir et de sa renommée, le Prince Jean préfère son amour et c'est avec la brutale franchise d'un amant épris jusqu'à la folie, jusqu'au pire aveuglement, qu'il se découvre devant son père indigné. Amant, le Prince Jean ne l'est point encore, car de Thérèse il n'a obtenu que ces pressions de mains, ces échanges de regards, ces aveux voilés, qui peuvent bien engager un cœur, mais non toute la personne. Thérèse est pourtant troublée jusqu'au fond de l'âme... elle l'est au point de sentir qu'elle ne s'appartient plus à elle-même, au point de ne plus voir la détresse de son mari, qui l'adore et se refuse aux vraisemblances, au point de ne plus discerner les inquiétudes de sa belle-mère, au point surtout de n'avoir pu lire ce qui se passe dans le cœur de sa fille, Rose de Mégée, éprise du jeune Farmont et qui va manquer ce mariage parce que l'on jase déjà, dans le monde, de l'intimité de Thérèse avec le Prince Jean. Pourtant, je le répète, rien encore de décisif entre eux. Thérèse refuse le don de sa personne avec la dernière énergie... et vous voyez ici le second élément du drame

ou le second des deux conflits : lutte entre l'amour-passion et le Devoir ou l'honneur de la femme qui risque, en s'abandonnant, de ruiner le bonheur et la tranquillité des deux êtres qui l'approchent le plus près : sa fille et son mari. Le Prince Jean n'obtiendrait rien sans doute, si Thérèse n'avait par hasard entendu la violente explication entre le père et le fils, et si, pour retenir celui qu'elle aime, pour l'arracher à la *rouge* destinée qui l'attend, elle ne décidait, dans un brusque élan d'affolement, de se donner à lui pour le garder plus sûrement... Et c'est donc tout d'abord la passion qui l'emporte.

On discerne aisément, par le seul exposé des situations, combien pressants, combien émouvants sont les éléments qui composent ce second acte. Si le triomphe de l'art dramatique est d'impressionner l'âme du spectateur par la violence et la soudaineté des luttes morales qui doivent en elle trouver leur écho, M. Paul Hervieu a réalisé un des plus significatifs tours de force qui se puissent voir, car jamais, je crois, dans les trente ou trente-cinq minutes d'une affabulation scénique, on n'a accumulé plus de traits propres à nous secouer. Jamais M. Paul

Hervieu ne s'est montré plus concis, plus ramassé ; jamais il n'a justifié davantage cette appellation de *tragédie moderne* qui fut donnée à certains de ses ouvrages, à raison de leur conception même et de leur structure, — appellation qui fit fortune et qui tire sa valeur de la simplicité des moyens employés. Encore cette simplicité ne suffirait-elle pas à rendre de tels effets : sans doute M. Paul Hervieu possède-t-il aussi l'art de secouer les nerfs du spectateur et d'aller jusqu'à l'extrême limite du frisson que nous peuvent communiquer des œuvres appartenant à une autre catégorie littéraire. Je ne fais qu'indiquer une critique sur laquelle on pourait appuyer, mais qui doit passer au second plan, si l'on songe à la qualité d'émotion toute psychique qui se dégage de l'ensemble du drame.

Dans le petit appartement éloigné qui doit abriter leur rendez-vous et le don suprême de Thérèse, le Prince Grégoire, qui poursuit implacablement son but, a devancé les deux amants. Il y reçoit la visite d'un émissaire de Sylvanie, Siméon Keff, qui vient lui annoncer que tout est prêt pour l'élévation au trône du Prince Jean. Il faut donc à tout prix, fût-ce au moyen

d'un simulacre d'assassinat, que l'héritier de la couronne soit arraché à son amour et rendu à sa vraie destinée. Les deux amants arrivent, cependant que Grégoire et Siméon Keff leur cèdent la place : ils préludent par des caresses et des baisers au suprême abandon. A l'instant où ils vont se retirer dans la chambre voisine, un bruit se fait et le prince Jean s'élance pour inspecter les lieux. Il est assailli, bâillonné, et dans la lutte pousse un cri d'horreur. Effroi de Thérèse, d'abord clouée au sol : elle se précipite sur la porte qui a été verrouillée au dehors. Siméon Keff apparaît et lui explique que tout est consommé, que le prince Jean vient de mourir, victime d'une conspiration politique. Thérèse, toute au sentiment d'amour et de vengeance, va crier, appeler. Mais Siméon Keff la rappelle au sentiment de la réalité ; épouse et mère, à quoi lui servira de faire du scandale, quand tout est fini, quand celui qu'elle aimait n'existe plus, quand il est temps encore pour elle de prendre la fuite, d'éviter ainsi le déshonneur et la ruine des siens. La jeune femme se rend et s'en va désespérée. Alors le Prince Grégoire reparaît : une fois suprême

il tente par la violence de ramener son fils au sentiment du devoir que lui impose son rang et son avenir ; mais il se heurte à des fureurs d'amant qui ne veut rien entendre : à la tête de son père, le fils jette des paroles de haine et de vengeance, et c'est seulement à l'heure où tout espoir lui paraît perdu de réussir dans son projet que le Prince Grégoire donne l'ordre à Siméon Keff d'ouvrir la porte de la geôle où il le tenait enfermé.

Voyons maintenant le dénouement, et quelle peut être la solution du drame. Dans le salon du comte de Mégée, celui-ci attend avec sa mère le retour de Thérèse qui s'est absentée pour la journée, et qui doit revenir pour assister au dîner chez les Farmont. Mais Thérèse ne rentre pas ; les minutes passent et l'inquiétude envahit l'esprit du comte. La voici pourtant, pâle, livide, décomposée. Les questions vont se presser dans la bouche du mari. Mais il n'ose pas, d'abord parce que sa femme lui en a toujours imposé, et puis parce qu'il pressent en elle une telle souffrance, une telle détresse, qu'il ne sait comment l'interroger, peut-être aussi parce qu'il redoute une révélation qui l'affolerait. Elle, Thérèse,

ne veut qu'une chose, le silence, l'obscurité... qu'on ne lui parle pas. On va prévenir le médecin... elle ne veut pas le voir. Elle veut s'enfermer dans sa chambre et s'abandonner à sa douleur. Le pourra-t-elle ? Non, car voici la solution du drame qui s'indique. Elle sera punie de sa faute par le seul être qui ne la puisse soupçonner, par sa fille même, et c'est cet être, innocent et inconscient, Rose de Mégée, qui viendra la supplier d'assister à la soirée des Farmont pour ne pas faire manquer son mariage... Et Thérèse s'exécute, et c'est au moment même où elle traversera le salon en robe de bal qu'une dernière fois elle rencontrera le Prince Jean, accouru pour lui apprendre qu'il a échappé à la mort, et que s'opérera le *réveil* de ces deux êtres dans le sens de leur vraie destinée, dans le sens de leur *devoir*, l'une comme épouse et mère, l'autre comme prince. Dans la belle scène, dans la très belle scène où le Prince Jean découvre sa douleur en constatant que celle qui l'aime et qui le croyait mort, sacrifie le soir même aux exigences mondaines, M. Paul Hervieu nous donne un symbole parlant, éloquent, de l'amertume et des désillusions de la passion, et ce n'est pas une

des moindres qualités de son œuvre que sa conclusion morale se détache sur une image aussi frappante. Il n'y a pas là seulement de l'habileté, au sens étroit où l'on peut entendre ce mot ; il y a encore cette puissance d'enchaînement dans les situations dramatiques, qui tient à la structure même de son esprit et lui communique sa véritable portée.

Je sais bien l'objection, la grosse objection que l'on peut adresser à M. Paul Hervieu. Pour qu'un tel conflit d'âmes, un double conflit, avons-nous dit, puisse aboutir à la solution qu'exige impérieusement la logique, il faut que les personnages accessoires s'y prêtent avec une complaisance que certains pourraient juger extrême. Il est clair que si le mari de Thérèse, le comte de Mégée, n'était point par définition, l'excellent homme, le mari faible à force de bonté, toujours aux genoux de sa femme, et n'aspirant qu'à un regard d'elle, que l'auteur dès le début nous a montré, une explication s'imposerait, nécessaire pour expliquer le retard de Thérèse, et qui rendrait impossible le dénoûment de la pièce tel que l'auteur nous l'a donné. Mais ne l'oublions pas — car cela, c'est le

fond même de la nature dramatique de M. Paul Hervieu — l'auteur du *Réveil*, du *Dédale*, de l'*Enigme*, a bien moins souci de la psychologie des personnages envisagés dans leur détail, dans leurs *nuances*, que de la logique et de la vigueur des situations. Toute l'explication de son talent, il convient de la chercher dans ce contraste. N'oublions pas qu'il apparaît, avant tout et par dessus tout, un logicien dramatique. Lorsqu'il imagine une situation, il ne peut s'empêcher de subordonner si complètement les personnages secondaires aux figures principales, que les premiers s'en trouvent presque annihilés pour donner leur plein sens aux seconds. Il n'en va pas ainsi dans la vie, où parfois la figure du second plan prend soudain un relief plus accusé qu'on ne pouvait s'y attendre, et partant contrecarre la volonté qui semblait devoir être victorieuse. Mais à cela M. Paul Hervieu répondra : Mon art n'est point une image fidèle de la vie, c'est une *transposition*, une mise au point, voulue, préméditée par la logique de mon esprit qui se plaît à plier les événements dans le sens d'une idée maîtresse à laquelle se subordonne tout le reste. C'est là son droit d'écrivain d'*idées*,

et c'est merveille aussi, reconnaissons-le, qu'un tel écrivain réussisse à nous donner la sensation de la vie, à nous communiquer le frisson dramatique là où tant d'autres succomberaient.

## CONNAIS-TOI

Voici deux années, aux environs de cette même date et à l'occasion d'une pièce de M. Henry Bataille représentée sur cette même scène de la Comédie, j'arrivais à cette conclusion, que le public commençait à en avoir assez de cette formule du drame moderne qu'on lui sert comme un cliché, en en diversifiant les accessoires, depuis tant d'années : Thème toujours identique, dont les variations seules se transforment, et encore si peu !... Femme inlassablement adultère, qui trompe, en des circonstances toujours pareilles, son mari ou son amant, ou les deux à la fois, dont on ne nous dit rien, d'ailleurs, pour justifier, pour expliquer tout au moins sa psychologie et ses défaillances, dont on nous fait seulement pressentir une chose : c'est que, disciple inconsciente de Nietzsche et

livrée à ses instincts, elle est dotée de sens exigeants et de caprices plus impérieux encore. Et je ne pouvais pas m'empêcher d'ajouter : Quelle justification nous apportent-elles, toutes ces héroïnes de théâtre qui depuis tant d'années s'abandonnent aux fantaisies de l'adultère ! Le geste fut toujours identique, parce que la cause déterminante nous demeure inconnue, si nous la quêtons autre part que dans la brusque et soudaine détente de l'instinct. Seul le décor a changé : ici, garconnière élégante ; là, chambre d'hôtel meublé, autre part chambre conjugale elle-même — et ces diverses figures qui sont en réalité la *même*, que nous ne parvenons pas à diversifier, parce que les éléments nous manquent, nous les confondons avec les traits de l'actrice la plus illustre qui les incarna, au point qu'elles n'ont plus même de nom pour préciser leur personnalité, ces figures se confondent et se superposent : elles n'ont plus d'individualité.

A quelque temps de là j'avais la satisfaction de trouver, sous la plume de mon confrère Adolphe Brisson, une manière de confirmation à ces idées : c'était à l'occasion d'une

reprise de la *Bérénice* de Racine : « Tout le théâtre de Racine et de Corneille est fondé sur le combat de la passion et du devoir. Le devoir y triomphe. Ce théâtre apprend à se modérer, à se dompter. Il enseigne le renoncement, le sacrifice... Ces notions, formées du suc de la morale chrétienne, sont en train de disparaître... Il est indéniable que le vent ne souffle pas de ce côté. Les dramaturges nouveaux ont une autre *religion*, une autre *règle de vie*. A la loi du Devoir, ils substituent le Droit au bonheur. » Et M. Adolphe Brisson ajoutait que chez ceux qui, par contraste, acclament *Bérénice*, il y a « dans la chaleur de leurs applaudissements le désir de proclamer leur attachement à un art qui se perd, l'intention de protester contre un certain théâtre, dont ils sont écœurés et révoltés. »

Qu'on veuille bien excuser ce préambule qui, sans doute, a un caractère un peu trop personnel avec sa forme de retour en arrière. Mais il m'a paru le meilleur moyen de mettre en pleine lumière l'idée même qui préside à la nouvelle pièce de M. Paul Hervieu, qui constitue tout à la fois sa nouveauté et sa force, qui marque, si je puis dire, une nouvelle étape dans son talent.

M. Paul Hervieu a-t-il obéi aux suggestions intimes de sa nature, en nous donnant ce *Connais-toi* ? A-t-il, au contraire, raisonné, prémédité cette évolution de sa manière, en pressentant, après les représentations du *Réveil*, l'impasse où il risquait d'aboutir ? Peut-être y a-t-il de l'un et de l'autre dans son cas ? Et puis, sait-on jamais ce qu'il entre d'inconscience dans la production d'un écrivain ? Se *connaît-on* jamais complètement, pour employer le titre même de la nouvelle pièce de M. Paul Hervieu ? Toujours est-il que nous nous trouvons en présence d'une sorte de transposition de son talent, qui nous apporte à la fois une tendance nouvelle conforme à nos propres aspirations et une situation dramatique qui s'affirme parmi les plus fortes et les plus poignantes du théâtre. Je ne donnerai dans mon analyse que les lignes essentielles du sujet, écartant de parti-pris tout l'accessoire, pour mieux faire ressortir la vigueur et la simplicité par où ce drame moderne se rattache à l'art classique, celui dont mon confrère Brisson disait justement qu'il est « fondé sur le combat de la passion et du devoir ».

Voici une jeune femme de trente ans, Clarisse de Sibéran, qui se trouve unie à un homme au seuil de la vieillesse, le général de Sibéran lequel, sans doute, a légèrement dépassé la soixantaine. Les hasards de la vie et l'ironie du Destin ont collaboré à ce mariage disproportionné : Clarisse était orpheline, sans fortune, ne sachant rien de la vie. Le général, veuf une première fois, et qui, de son premier mariage, a un fils de vingt-cinq ans, a choisi cette jeune fille qui lui a paru remplir toutes les conditions nécessaires pour faire une bonne épouse ; il n'a oublié qu'une chose, la différence d'âge qui les sépare. Le général est passionnément amoureux, de cet amour particulier aux vieux maris, qui se révèle par des manifestations presque toujours identiques. Cette passion, toutefois, ne l'empêche pas d'être dur, d'être rude avec elle, de la considérer toujours comme la petite fille qu'il a prise au couvent pour la faire entrer dans le monde, de ne lui laisser, en un mot, ni initiative, ni liberté. Sibéran est tout d'une pièce, à la façon des vieux militaires d'autrefois ; ses gestes et ses allures sont dans son intérieur à peu près tels qu'à la caserne. Ce sont

là choses dont souffre la jeune femme, et qui prennent une importance d'autant plus grande qu'elle n'aime pas, qu'elle ne peut aimer Sibéran. Clarisse a jusqu'ici comprimé les élans de son cœur, refoulé ses rêves, et qui sait, peut-être continuerait-elle d'être l'épouse résignée, si les circonstances ne venaient mettre sa vertu en danger !

Rien n'est plus dangereux que l'esprit d'imitation, et ce seul fait d'avoir respiré l'odeur de l'amour, suffit parfois à troubler les têtes les plus solides, à anéantir les volontés les plus fermes. Dans l'intérieur des Sibéran s'est menée une intrigue qui constitue l'élément déterminant du drame. Un parent du général, Doncières, vient de surprendre sa jeune femme, sortant d'un pavillon isolé dans la propriété du général, et qui sert de demeure au lieutenant Pavail, officier d'ordonnance de Sibéran. Pour lui, pas de doute : sa femme le trompe avec Pavail, et il vient raconter son infortune à Sibéran, qui se décide à tenir le rôle de justicier immédiat. Pavail comparaît devant lui, et malgré ses dénégations indignées, le général décide qu'il sera expédié aux colonies pour y continuer son service.

La vérité, c'est que Pavail est innocent : le vrai coupable, c'est Jean de Sibéran, le fils du général, à qui Pavail n'a fait que prêter le pavillon qu'il habite pour y recevoir Anna Doncières... Complice d'adultère sans doute, mais non point adultère... Voilà ce que le jeune lieutenant explique à Clarisse dans une scène émouvante qui est comme le point central de l'ouvrage, puisqu'elle nous permet de voir clair dans l'âme des jeunes gens. Depuis longtemps Pavail aimait en secret la jeune femme ; depuis longtemps aussi Clarisse avait senti la puissance de cette affection et s'était consolée de ses tristesses en songeant qu'elle était aimée. Mais elle entend rester la femme pure qui ne faiblira pas, et si elle lui permet l'aveu de sentiments passionnés, c'est qu'il va partir à quatre mille lieues de la France, et qu'ainsi tout danger sera conjuré : alors ne peut-elle pas lui accorder à lui, s'accorder à elle-même, cette suprême douceur d'un aveu d'amour ?

Pavail devait partir. Mais Pavail ne partira pas, car Jean de Sibéran ne peut accepter que son ami aille expier la faute qu'il a commise. Il vient avouer au général, qui tout d'abord

refuse d'y croire, que l'amant de Mme Doncières, c'est lui. Le général n'a plus qu'une conduite à tenir : faire des excuses à Pavail et exiger qu'il reste auprès de lui. Mais alors, aux yeux de Clarisse affolée, se dresse l'image de son amour avivé par la déclaration que Pavail vient de lui faire, et le danger que court sa vertu. Elle sent qu'elle ne pourra pas résister, et comme c'est une âme droite qui ne veut pas de compromissions, elle envisage aussitôt la seule solution possible : divorcer d'avec Sibéran pour épouser Pavail.

Ici commence la partie décisive du drame, celle dont j'ai dit qu'elle me paraissait marquer une évolution dans la pensée de M. Paul Hervieu, celle où s'affirme le conflit à la manière classique entre la passion et le devoir. Déjà, par une volonté constamment tendue vers la réalisation d'une nouvelle forme dramatique, M. Paul Hervieu avait manifesté à plus d'une reprise cette tendance vers la simplicité des classiques et posé théoriquement les règles d'un art moderne qui pouvait, dans sa structure même, se rapprocher du théâtre du dix-septième siècle : il n'avait pas craint de conclure à la possibilité

d'une *tragédie* moderne, où, sans avoir recours aux artifices de l'éloignement, il fût possible de mettre en œuvre des moyens d'action identiques. Dans le troisième acte de *Connais-toi*, M. Paul Hervieu a fait plus qu'utiliser la structure de l'art du dix-septième : il s'est délibérément rattaché à son idéal. Au moment où Clarisse de Sibéran et Pavail conviennent de leurs derniers arrangements, où Pavail demande à celle qui doit devenir sa femme ce suprême encouragement : un baiser, Sibéran arrive. Son premier mouvement est de tuer Pavail. Puis, celui-ci parti, il s'affaisse et crie sa douleur en même temps que son amour. Par un suprême effort, où elle tente de rompre sa chaîne et de refaire sa vie, cette vie de bonheur et d'amour qui l'attend avec Pavail, Clarisse traduit avec angoisse toutes les puissances de tendresse et de vitalité qui subsistent au cœur de la jeunesse : c'est un cri déchirant et qui nous émeut jusqu'au fond de l'âme, parce que notre premier mouvement n'admet pas qu'une créature jeune, belle, faite pour donner l'amour et pour le recevoir, n'accomplisse pas sa destinée et demeure liée à celui qu'elle n'aime pas. Puis le second mouve-

ment intervient : Sibéran est si affaissé, si abîmé, dans sa douleur, si passionnément attaché à la jeune femme ; nous percevons si bien que le départ de celle-ci sera sa mort à lui, sa fin immédiate, peut-être son suicide, et l'image de cette fin tragique s'impose si spontanément à notre esprit, comme à celui de la jeune femme, que la notion du sacrifice, du devoir, l'emportant sur la passion, s'impose à son tour et que nous applaudissons au geste de M^me^ de Sibéran qui tend à nouveau ses bras pour qu'on lui rive sa chaîne.

Qu'adviendra-t-il dans l'avenir de cette union toujours et de plus en plus disproportionnée ? C'est l'avantage de l'art et sa supériorité sur la vie qu'il s'arrête à un point déterminé, tandis que la vie continue. Retenons seulement ce qu'il y a de nouveau, de poignant, dans la solution d'un conflit où la passion cède enfin le pas à la notion du devoir et se plie à un idéal dont je m'accordais à reconnaître, avec mon confrère du *Temps*, qu'il semblait à jamais disparu de notre théâtre. Félicitons M. Paul Hervieu d'avoir montré, par ce vigoureux raccourci dramatique, que le sentiment du devoir pouvait

encore l'emporter, même à notre époque de foncier amoralisme, sur la théorie du droit au bonheur, et tout en rendant justice, pleine justice au magnifique talent des deux principaux interprètes, Mme Bartet et M. Le Bargy, donnons-lui acte de cette évolution qui s'affirme dans un ouvrage dominant de toute sa hauteur la médiocrité, pour ne pas dire la bassesse de la production contemporaine.

# LE THÉATRE A SUCCÈS

# Le Théâtre à Succès

## M. Alfred CAPUS

### LA CHATELAINE

M. Alfred Capus est un homme heureux, prodigieusement, je dirais presque : insolemment heureux. A sa place, je ne serais pas sans inquiétude, car il n'est pas dans les habitudes de la Fortune de se montrer si constamment favorable à un même mortel, et M. Capus, qu'il ne l'oublie pas, fait partie du nombre des mortels ! M. Alfred Capus a connu la *Veine*, avant même que de l'écrire, avant que d'y songer ; et voilà pourquoi, j'imagine, il en a si subtilement parlé.

Disons mieux : il a eu toutes les veines, et, entre toutes, la plus désirable pour un homme de théâtre, celle que, leur vie durant, tant d'au-

tres cherchèrent, et qui consiste à rencontrer les interprètes rêvés de ses créations. Si l'accouplement de ces deux noms n'offrait quelque chose d'un peu imprévu, on serait tenté de mettre dans sa bouche le mot fameux de Richard Wagner jugeant le grand acteur Schnorr après *Tristan* : « Il m'a révélé des côtés de ma création que je ne soupçonnais pas ! » — Pareillement on se demande, après une première de M. Alfred Capus, à qui doivent aller les applaudissements, à l'auteur ou aux interprètes. On est gêné, embarrassé ; on n'est pas sûr que M. Capus soit l'auteur de la pièce tout entière : ses répliques viennent si naturellement, si abondamment sur les lèvres des interprètes, qu'il nous semble être *dans la vie*, et non devant une rampe de théâtre. Pour tout dire, et en dernière analyse, on se demande si la plupart des jolis détails qui agrémentent la contexture de l'œuvre et qui font la pièce en réalité, n'ont pas été trouvés par tâtonnements dans le travail préparatoire des répétitions. Où est la part de l'auteur ?... Où est celle de l'acteur ? On ne le sait plus exactement.

C'est qu'aussi bien M. Alfred Capus exploite une veine très française et qu'il tient en mains

ses interprètes comme il tient son public. Il ne fatigue pas l'entendement de ceux qui l'écoutent, et l'on voit, au sourire aisé des jolies femmes qui frénétiquement l'applaudissent, combien elles lui en savent gré ! C'est net, c'est propre, c'est précis. La ligne est ferme ; point de bavures. On pressent, dès les premières scènes, ce qui va venir à la suite. La psychologie en est simple et la morale s'en dégage aisément. Il n'est pas besoin d'efforts pour discerner la pensée de l'auteur, et comme son idéal de vie ne dépasse pas celui de la bonne moyenne, vous imaginez s'il trouve écho dans le cœur de ses jolies auditrices ! Tout cela est *dosé* à merveille : du sentiment, autant qu'il en faut pour toucher un cœur qui ne demande qu'à s'émouvoir en soulevant sa blanche enveloppe... Des idées — tout autant, mais pas plus qu'il n'en faut, la chose est capitale — pour retenir l'attention, sans fatiguer l'entendement de ces petites cervelles d'oiseau que tout effort décourage... Enfin, brochant sur le tout, du *trait*, des *mots*, délicats souvent, subtils et du meilleur aloi, comme il sied en France pour assurer le succès et emporter l'applaudissement. Et tout

cela, certes, est le fruit d'une savante combinaison, où se fait jour la plus subtile entente des exigences du public moderne. Entre tous les hommes de théâtre qui connaissent leur public, il n'en est pas un qui, mieux que M. Alfred Capus, ait le sens de ce que peut supporter ce public ; qui, mieux que lui, sente le point juste où il faut s'arrêter pour garder sa faveur. Il n'en est pas qui, plus que lui, ait l'oreille du boulevard !

Dirai-je que c'est *concession* de sa part ? Le mot ne serait pas juste, car concession implique effort... et c'est le plus naturellement du monde, c'est spontanément qu'il atteint au résultat. M. Capus possède un tel tour de main, une telle habileté, qu'il n'entre rien que de parfaitement naturel dans ses tours de passe-passe. Nous étions dans le drame, dans l'étude psychologique fouillée, approfondie, émotionnante — car M. Capus est capable de très belles choses — nous voici soudain en plein vaudeville, avec des fantoches, au milieu de cocasseries qui nous déconcertent et nous affligent. Ah ! c'est que M. Capus connaît bien son public ! Il n'ignore pas que la dose est infime de ce qu'il peut sup-

porter de sérieux. Et comme il veut le succès avant tout, comme il ne considère que le succès rapide, brillant, instantané, bruyant aussi et fructueux, il n'entre pas un instant dans son idée de faire un effort pour se hausser à un art plus noble, plus sérieux que celui dont il nous a régalés jusqu'alors. Une occasion s'offrait à lui, puisqu'il avait la bonne fortune d'inaugurer une scène qui n'était pas encore *cataloguée*. Cette occasion, il l'a refusée : il s'est dérobé ; il n'a pas voulu prendre nettement position dans un clan qui ne fût pas celui du boulevard. Deux actes durant, nous avons eu l'espoir qu'il allait nous donner quelque chose de fort, de savoureux et d'inédit. Tout s'est gâté vers le milieu du troisième, avec une soudaineté foudroyante. Jamais la formule banale : *Desinit in piscem*, n'aura trouvé meilleure application. Ici la femme, c'est la pièce... Et jamais sujet mieux posé, plus intéressant et plus passionnant, n'aura été plus manifestement gaspillé.

...Une femme du meilleur monde, — et ce qui vaut mieux encore, — manifestement irréprochable, Thérèse de Rives, se voit dans la nécessité de quitter son mari Gaston de Rives qui,

depuis quelques années, la trompe avec des filles et gaspille sa fortune. De leur union est né un fils, le petit Jacques, que sa mère aime tendrement, et qui constitue sa seule joie, son unique consolation. De fortune, Thérèse n'en a plus. Il ne lui reste qu'une propriété, le château de Sauveterre, lui appartenant en propre, et qu'elle compte vendre pour assurer son existence et élever ce fils. Sur la question de principe, mari et femme sont d'accord pour demander le divorce en organisant à l'amiable l'habituelle comédie judiciaire qui précède cette formalité. M^me^ de Rives, dès le début, vient expliquer la situation à sa tante M^me^ de la Baudière, femme autoritaire et despote, qui, dans la pièce, tient le rôle de son mauvais génie. Le malheur est que sur la valeur de Sauveterre la jeune femme se fait les plus grandes illusions. Elle comptait en tirer trois cent mille francs. Mais M^me^ de la Baudière se charge de la détromper, et le notaire consulté vient confirmer le dire de la bonne parente. Le château ne vaut pas plus de cent vingt mille francs, et comme il est grevé de soixante mille francs d'hypothèques, M^me^ de Rives n'en tirera au maximum, une fois les

frais payés, qu'une soixantaine de mille francs. Situation terrible on le voit, angoisse poignante dans laquelle se débat la jeune femme et sur laquelle finit l'exposition de la pièce.

Le second acte est tout entier consacré aux négociations de la vente , et ce second acte n'est pas loin d'être un chef-d'œuvre. Se trouvant en visite chez sa tante, Mme de la Baudière, Mme de Rives y a rencontré André Jossan, non plus un jeune homme, mais un homme jeune encore, trente-sept ou trente-huit ans, qui, après une période de vie orageuse, a pris l'existence par le côté sérieux, s'est mis à travailler et a fait fortune assez rapidement. Mme de la Baudière voudrait le marier avec sa fille, car c'est un beau parti, et les vingt ans qui le séparent de Lucienne ne sont pas pour effrayer cette mère ambitieuse. Mais André Jossan, qui a atteint l'âge où l'on sait ce qu'on fait — quand on ne le sait pas à trente-sept ans, il y a de fortes chances pour que toute sa vie on l'ignore, — André Jossan n'a qu'un goût médiocre pour le fruit vert, auquel il préfère la saveur du fruit mûr. Dès le premier regard, on sent qu'il aime, qu'il aimera et qu'il ne peut aimer que Mme de

Rives. Comme il a appris la situation, et qu'il est riche, tout son effort consistera donc à payer le château un prix supérieur à sa réelle valeur. Et la scène est belle en vérité, tout à fait belle, émotionnante et noble, où tous deux sont aux prises, André s'efforçant de faire accepter à Mme de Rives le prix de trois cent mille francs, elle travaillant à lui dessiller les yeux sur sa véritable valeur, repoussant cette offre qu'elle juge disproportionnée et qu'elle craint de voir attribuée par le monde à un sentiment qu'elle ne puisse avouer. La scène est belle, non seulement par la situation, mais par les dessous psychologiques qu'on y sent, par l'émotion contenue qui se dégage de chaque réplique : elle est belle aussi par l'interprétation que lui ont donnée Mme Jane Hading et M. Guitry. A cette minute, j'ai cru sincèrement à une œuvre de premier ordre, et quand Mme de Rives accepte la proposition et signe le contrat en lui déclarant la sincérité de son amour, son ardent désir de l'épouser après le prononcé du divorce, je me suis dit : « Voilà du nouveau dans la carrière de M. Alfred Capus... » Combien je m'illusionnais ! la suite est venue m'en apporter la preuve surabondante.

Mme de Rives est demeurée au château d'où vous pensez bien qu'André Jossan, tout acquéreur qu'il est, ne la presse pas de déloger. Il vient même lui rendre, à la dérobée, d'assez fréquentes visites, en tout bien tout honneur, car ils sont décidés à rester parfaitement corrects, à n'être l'un à l'autre qu'après le mariage, c'est-à-dire dans le délai légal imposé après le prononcé du divorce. Ces visites toutefois ne sauraient être que tendres, car un véritable amour est né dans le cœur de Thérèse, pour celui qui en a usé si délicatement avec elle ; et, d'ailleurs, à calculer les chances de bonheur que promet l'union de ces deux natures si sérieuses, ils ont toutes raisons d'envisager l'avenir avec confiance. Tout irait pour le mieux, si le mari, Gaston de Rives, ne reparaissait, cette fois dans des dispositions très différentes de celles qu'il avait jusqu'alors manifestées. Et c'est ici que la pièce tourne court, et que, d'une pièce de caractère, nous tombons, faut-il le dire ? à un quasi-vaudeville. Au lieu de maintenir à l'œuvre son ton, son unité, et, par conséquent, sa *portée*, en nous montrant un mari repris par la morsure de la jalousie et changeant soudain sa

résolution de divorcer pour empêcher sa femme d'être à un autre, — ce qui eût été dans la vérité psychologique et eût pu donner lieu à de beaux développements, — il nous montre une sorte de fantoche, d'invention toute vaudevillesque, et qui forme le plus saisissant, le plus déplaisant contraste avec les deux héros de la pièce — un mari qui se laisse retourner comme un gant, et par qui ? par son adversaire qu'il déteste et qu'il est venu provoquer... un mari qui se laisse faire la leçon par ledit adversaire, et finalement quitte la place après lui avoir abandonné sa femme !

Toute cette fin, répétons-le, est naïve, puérile, purement vaudevillesque, tout à fait indigne de l'homme qui a écrit les scènes délicieuses du second acte et du début du troisième. Une telle situation n'a pu être sauvée que grâce au talent prestigieux des interprètes, et grâce à cette faveur incomparable dont jouit M. Capus auprès du public parisien. La veine ! Toujours la veine ! Qu'il prenne garde ! Lui-même l'a dit : cela ne saurait durer toujours !

## L'ADVERSAIRE

L'an dernier, au début de la saison dramatique, la Renaissance ouvrait ses portes avec une pièce de M. Alfred Capus : la *Châtelaine*... et ce furent pour elle cinq mois de vogue certaine. Cette année, le même auteur reparaît encore sur l'affiche, agrémentée du nom de M. Emmanuel Arène... et ce sont encore cinq ou six mois de recette assurée. L'an prochain, le même phénomène se reproduira jusqu'a complet épuisement de la vogue... de la *veine* ! Voilà, à n'en pas douter, des placements incomparables et qui rapportent gros, pour la bourse, sinon pour la réputation des auteurs.

Désormais il semble acquis que M. Alfred Capus ne saurait dépasser un certain niveau, même en prenant soin de s'adjoindre un collaborateur. On connaît son domaine, celui où il triomphe, où il règne en maître incontesté : l'esprit, le mot alerte et parisien, la réplique non moins vive, et d'ailleurs prévue d'avance, parce qu'elle est généralement *en allusion* aux derniers événements parisiens — tout à la fois sa force et sa

faiblesse. — Le public sait ce qui va venir : il n'a point à se creuser pour l'imaginer... et comme il sait gré à son favori de lui épargner un tel effort ! Toute cette première partie de son rôle, qui d'ailleurs n'est point la seule, est, au premier chef, ce que nous appellerons du *théâtre de digestion*, quoique supérieur évidemment à ce que nous entendions jadis sur les scènes du Palais-Royal et des Variétés. Elle répond aux mêmes besoins, aux mêmes exigences de la majorité, et représente la raison profonde de son immense succès : je m'empresse de dire qu'elle n'est pas la seule.

Triomphant et sans égal pour le mot parisien, pour le *trait*, il est encore manifeste que M. Alfred Capus sait trouver une situation dramatique, un conflit d'âmes, sortant du domaine de la Comédie pure, pour atteindre au drame. Il nous donne un instant l'illusion et l'espoir qu'il va se hausser jusqu'à la passion, qu'il va tirer quelque chose de pénétrant d'une situation habilement posée... Erreur... Il semble bien, — en définitive nous l'avions observé dans la *Châtelaine* et nous devons le constater encore dans l'*Adversaire* — qu'une fois arrivé à une certaine

hauteur, il lui faille redescendre aussitôt, pareil à ces gens dont les poumons trop faibles ne sauraient supporter une forte pression sans s'exposer aux pires malaises. Il esquisse, mais n'achève pas. Il trouve des données ingénieuses et nouvelles qui intéressent et retiennent momentanément l'attention. Mais il n'en tire pas le quart de ce qu'elles contenaient. Et de fait, on imagine malaisément un auteur ayant eu le genre d'entraînement propre à M. Alfred Capus et qui envisagerait la vie avec assez de gravité pour en dégager quelque œuvre forte. M. Alfred Capus a trop longtemps et trop assidument produit du *théâtre de digestion*, pour atteindre jamais, on peut le croire, au véritable théâtre d'*émotion*.

...Maurice Darlay est un de ces hommes qui vivent placidement dans la paix du ménage, ne demandant qu'une chose à la vie, c'est de leur donner le moins d'émotions possible, de les laisser vivre. Dépourvu d'ambition, non point par incapacité, certes, mais bien plutôt par désenchantement anticipé — il n'a guère dépassé la quarantaine — Maurice a pour femme un de ces êtres nerveux, impressionnables à l'excès, tout juste l'opposé de lui, et qui, à vrai dire, n'ont

jamais une attitude définie dans la vie. Ambitieuse pour lui — car elle l'aime réellement — elle ne souhaite qu'une chose : qu'il reprenne sa profession d'avocat, où déjà il obtint quelque succès, et qu'il sorte un peu de cette médiocrité bourgeoise, de ce pot-au-feu quotidien, qui l'exaspère, elle, si c'est assez pour le contenter, lui. Voici que précisément une occasion inespérée se présente. On vient lui offrir une affaire sensationnelle : affaire de finance où la politique joue son rôle. Maurice n'a qu'à dire oui pour obtenir cette cause qui le mettra en lumière. Tout justement il refuse et désigne un de ses jeunes confrères, assidu dans sa maison, Me Langlade, pour le remplacer. D'où stupeur et désenchantement de Marianne Darlay...

Vous avez deviné, n'est-ce pas, que ce Langlade est l'amant en instance, l'amant prévu, l'amant *fatal*, l'amant aux belles phrases, chaudes et ardentes, qu'on murmure entre deux portes... et toute cette partie du rôle de Langlade n'est certes pas pour rajeunir et raviver une œuvre dramatique. C'est ce que nous avons entendu tant de fois, la préparation, la mise en œuvre de l'adultère *par ennui*, par recherche de

sensations nouvelles, inconnues, troublantes — thème fatigué, usé, rebattu, pour lequel il faudrait, si l'on avait la prétention de le rajeunir et de le renouveler, une autre profondeur, une autre pénétration psychologique que celle dont jusqu'ici fit preuve M. Alfred Capus. Après s'être débattue quelque temps, mais débattue en nous laissant la certitude qu'elle ne tardera pas à succomber, Marianne Darlay tombe dans les bras du jeune homme fatal qui doit raviver ses sensations. Celui-ci l'y tiendra d'autant plus vivante et palpitante qu'il la sentira poursuivie par le remords et par la crainte du châtiment. Toute cette partie de l'œuvre, et, par conséquent, tout le rôle de Langlade, nous sont apparus avec une banalité d'autant plus frappante que l'acteur, M. Magnier, imite davantage et jusqu'au pastiche, la voix, les intonations, les attitudes du plus fatal de tous les séducteurs, M. Le Bargy. On ne saurait être moins soi-même que ne le fut M. Magnier, et j'avoue ne pas comprendre le mobile qui a pu pousser un interprète à composer un personnage avec un tel parti-pris.

Ici commence le véritable rôle de Maurice

Darlay, la partie originale et nouvelle de l'œuvre, qui eût pu devenir forte et vraiment émotionnante, si le propre de M. Alfred Capus n'était pas justement de tourner court au bon moment, de *se dérober* quand il a pris le plus bel élan. Darlay, qui aime sincèrement et profondément sa femme, qui jusqu'alors ne s'est manifesté que comme une figure de demi-teinte, soudain s'accuse en plein relief, dans son attitude de mari jaloux. Il a la certitude morale qu'elle le trompe ; mais il lui faut la preuve, car il ne peut continuer à vivre dans cette angoisse : et la seule façon de l'avoir, c'est un aveu qui émane d'elle. Il ne songe pas à la brusquer : c'est par la douceur qu'il y arrivera. Cette scène-là, je le répète, est saisissante : un moment nous avons cru, comme autrefois dans la *Châtelaine*, que M. Capus allait se hausser jusqu'à la plus subtile et à la plus poignante psychologie. Darlay aborde sa femme : il lui confie ses craintes, ce qu'il croit avoir remarqué, qu'elle n'est plus à lui comme par le passé... qu'elle traverse sans doute une crise douloureuse... mais qu'il est temps encore peut-être de se reprendre... Tout cela est d'une délicatesse, d'une humanité, d'une

vérité saisissante. Peu à peu il arrive, en précisant l'image, en pressant l'*Adversaire*, en l'investissant comme une citadelle qu'on assiège, à lui faire perdre la tête, à l'affoler, bref à lui faire avouer que non seulement elle aime Langlade, mais encore qu'elle s'est donnée à lui.

Les dénoûments de M. Capus sont toujours la partie faible de ses œuvres. Après cette scène d'aveu, si forte et si nouvelle, nous attendions, nous espérions autre chose que ce banal divorce, froidement réglé, et qui est une manière vraiment trop commode de se tirer d'affaire. Mais voilà, la facilité d'un tel dénoûment était bien tentante, et l'effort cérébral qu'impliquait une autre solution, plus humaine, plus intéressante, plus difficile à réaliser aussi, s'accordait mal avec le tempérament de l'auteur, avec le temps qu'il peut consacrer à chacune de ses œuvres, étant donné la surabondance de sa production. Une fois de plus c'est un effort qui tourne court, qui nous répète, d'un amuseur en vogue, tout ce que nous connaissions déjà, comme trait, comme dialogue, comme habileté de travail, comme succès facile, et qui, semblable aux précédents, nous laisse sur une forte déception.

## LES DEUX HOMMES

De tous les arts, le dramatique est bien le plus fallacieux, le plus trompeur que je connaisse, le plus fertile en surprises, le moins assuré dans ses effets, celui où l'*Ecole* que l'on doit faire est, non pas de tous les jours, mais de toutes les heures, celui où la *Veine* est la plus changeante. M. Alfred Capus, notre sympathique moraliste du boulevard, notre opportuniste à tout faire, commence à s'en apercevoir, lui qui n'a pas fait seulement les *Deux Ecoles*, mais *toutes les écoles*, et qui en fera d'autres encore, lui qui n'a pas eu seulement la *Veine*, mais toutes les veines, et, disons-le franchement, parce que c'est formuler tout haut ce que chacun pense tout bas, des veines étrangement disproportionnées à son mérite. De la veine en général, il eut même la prétention de formuler les lois, dans une pièce prodigieusement surfaite, qui jadis eut un succès fou, et dont une récente reprise a bien marqué l'inconsistance : il a seulement omis la plus essentielle, qui est de l'aider, de lui tendre la main par instants. On n'a pas constamment le

vent en poupe, que diable, et, quand il tourne, il faut savoir carguer les voiles. En matière dramatique, carguer les voiles, c'est présenter au public des personnages ayant quelque consistance, une pièce ayant quelque logique, des situations offrant quelque vraisemblance. A la rigueur, le public se passe de ces accessoires sur des scènes de genre, où les condiments qui relèvent la sauce font oublier que le poisson n'existe pas. Mais à la Comédie, encore faut-il qu'il y ait quelque apparence de ce dernier, et vainement le cherchons-nous dans la nouvelle pièce de M. Alfred Capus.

M. Alfred Capus, qui a donc connu toutes les veines, disions-nous, eut celle d'avoir des interprètes qui contribuèrent puissamment à l'illusion du public. Mais ce genre d'illusion n'est pas éternel — il vient d'en faire la redoutable expérience. S'il est utile d'avoir un ensemble de bons interprètes pour assurer le succès d'une pièce ; si c'est un atout, et l'un des plus excellents dans le jeu d'un auteur, que de tenir cet ensemble, il n'en reste pas moins que cet atout ne suffit pas pour s'imposer, et c'est ici qu'en dépit même de ce qu'il y a de trompeur et d'arti-

ficiel dans l'art dramatique, une loi sûre se dégage : le groupement de quatre acteurs, qui comptent parmi les plus éminents de la Comédie, et qui représentent le mieux l'art moderne rue Richelieu, ne suffit pas pour assurer la fortune d'une pièce. Pour employer une formule devenue banale, on frémit en songeant à ce qui serait advenu si la plus illustre des quatre, Mme Bartet, n'avait, par son prestige personnel et la perfection exquise de son jeu, sauvé l'ouvrage d'un échec irréparable et qui eût été instantané. Et cela, c'est déjà une déformation de la réalité causée par l'illusion scénique, qui contribue à ce caractère trompeur et fallacieux du théâtre, que nous marquions au début. Mais en fin de compte, la vérité a triomphé, car les efforts combinés de trois acteurs comme M. Le Bargy, M. de Féraudy et Mlle Sorel, leur action sur le public, généralement directe et puissante, ne sont point arrivés à dissimuler le vide et l'inconsistance de leurs personnages, non plus — chose curieuse — que les insuffisances de métier d'un auteur, qui en est à sa vingtième pièce — le pourrait-on croire ? — et que d'aucuns considèrent comme le maître des roublards.

Et je dis que cela est bon, juste, et d'un excellent exemple, parce que nous voyons trop souvent des exemples contraires, par où se trouve faussée la conception même du théâtre, et partant la conscience professionnelle de ceux qui écrivent pour le théâtre.

Tant que M. Alfred Capus écrivit pour des scènes de genre, il put nous montrer avec succès des personnages aux contours flous et indécis, s'adaptant à merveille au milieu dans lequel ils évoluaient et réussissant par l'indécision même de ces contours. La morale qu'ils symbolisaient, et qui n'est pas seulement à *hauteur d'appui*, mais en dessous de cette hauteur, convenait à merveille, faut-il le dire ? au public qui venait l'entendre, comme aux acteurs qui l'interprétaient. Mais le jour où, haussant ses ambitions, il vise à la peinture de *caractères*, comme dans cette pièce des *Deux Hommes*, il échoue lamentablement, car il n'atteint plus qu'à la *caricature des caractères*, et ces qualités, ces fameuses qualités qu'on avait tant vantées en lui, d'adaptation au milieu, se retournent contre lui et lui deviennent un empêchement. J'ai dit que ses personnages constituaient une caricature des caractères et je

vais essayer de le prouver. Qu'est-ce donc que M. Capus a prétendu nous montrer ? D'une part un homme faible, sans consistance, sans volonté, tombant, se laissant glisser aux bras d'une coquette qui l'enjôle et qui le garde. Tel est le premier des *Deux Hommes* peints par M. Capus... et c'est une figure véridique, comme nous en voyons tous les jours dans la réalité vécue, pour la réalisation de laquelle il appartient à l'auteur de lui imprimer son modelé personnel : il en peut faire un portrait ou une caricature. M. Capus a choisi le dernier parti. Son Paul Champlin n'est point un faible : c'est un *pitre*, c'est presque un grotesque d'inconscience et de faiblesse, un personnage du Palais-Royal ou des Variétés et constamment, sous les traits de M. de Féraudy qui l'interprète, nous voyons se dessiner et s'affirmer le profil de M. Baron. Jacqueline Evrard, qui le prend dans ses lacs, n'est plus une coquette, une audacieuse coquette, c'est une *fille* avec tous les procédés d'aguichage qui sont propres à la courtisane... et c'est ainsi que deux figures de comédie, conçues primitivement à un certain niveau psychologique, descendent, dans l'exécution, à l'étage inférieur,

non pas du fait des interprètes, notez-le bien, mais du fait de l'auteur lui-même, qui ne sut point les maintenir au niveau d'origine. Voyons maintenant le second des *Deux Hommes* ; mais auparavant il ne sera pas inutile de préciser l'affabulation de la pièce où il fait figure.

Le ménage Champlin est un ménage provincial, qui habite Dijon et qui est venu passer quelques semaines à Paris chez une parente, Mme Salvier. Le mari, Paul Champlin, est avocat à Dijon, et, comme il a l'habitude de dire, « le premier avocat de Dijon... », ce qui ne l'empêche pas d'être un médiocre, médiocre d'esprit — car on peut être un excellent avocat, même « le premier avocat de Dijon », et un *pauvre homme* par l'intelligence. M. Alfred Capus l'a très justement observé, et ce n'est pas là ce que je lui reproche. Bon homme, d'ailleurs, ce Champlin, point méchant, mais banal, irrémédiablement banal, vulgaire d'esprit, et ne comprenant rien aux nuances subtiles dont se compose la vie. C'est ce que sent très bien sa femme Thérèse, nature fine, délicate, et qui souffre manifestement d'avoir pour mari un si pauvre sire. Mais comme elle est droite, hon-

nête, décidée à remplir son devoir jusqu'au bout, elle ferme les yeux sur les insuffisances de son mari et repousse loin d'elle toutes tentations. C'est la plus intéressante figure de la pièce de M. Capus, cette Thérèse — j'oserai dire la seule, du moins la seule qui ait un caractère soutenu, indépendamment de la saisissante interprétation qu'en a donnée Mme Bartet, la seule dont les actes soient en harmonie avec l'idée que nous en prenons, et qui, bien mieux que les *Deux Hommes*, mériterait de donner son titre à la pièce : *L'Honnête Femme* serait la traduction de l'idée de M. Capus, si le titre n'avait été déjà pris.

Thérèse résiste aux tentations, car vous pensez bien qu'on va lui faire la cour et qu'elle devra lutter. En même temps que les Champlin, se trouve chez Mme Salvier un parent à elle, Marcel Delonge, que l'auteur nous présente comme un garçon distingué et même supérieur — distinction et supériorité qui s'affirment aisément en face de la vulgarité de Paul Champlin, — mais qui paraît appartenir surtout à la catégorie de ceux dont le coiffeur fait la tête et le tailleur l'élégance. Enfin il fait une cour assidue à Thé-

rèse, qui tout d'abord repousse ses déclarations, sans pourtant échapper au trouble émanant d'elle. Petite provinciale somme toute, habituée à la vie de Dijon, elle ne garde pas son sang-froid en face de Marcel Delonge, et lui qui se dit amoureux, après avoir été une première fois repoussé, joue la passion silencieuse et résignée : il espère bien qu'un jour, avec la patience et le temps, surtout quand il se compare à Champlin, Thérèse tombera dans ses bras.

Ce qu'il lui faut, c'est une occasion, et voici que les circonstances se présentent, plus favorables encore qu'il n'eût osé l'espérer. Paul Champlin, qui jusqu'alors n'eut qu'une passion : les affaires, et qui n'envoie pas dire qu'il est le premier avocat de Dijon, a besoin, pour grandir sa situation, de plaider le procès d'un gros financier de la région, nommé Bridou. Justement ce Bridou a été l'amant d'une certaine Jacqueline Evrard, ex-divorcée, qui eut de nombreuses aventures et qui en ce moment, éprise de considération, est amoureuse de Marcel Delonge, et voudrait se faire épouser par lui.

Marcel conduit les Champlin chez elle, et si

Paul Champlin n'arrive pas à y décrocher le dossier de Bridou, du moins en sortira-t-il éperdûment amoureux de cette fille Jacqueline, qui se promet à lui. Par rage de ne pouvoir se faire épouser par Marcel, et après s'être jetée à sa tête, comme la dernière des filles, elle fixe un rendez-vous à Bridou.

C'est la partie la plus médiocre de la pièce : il n'y a là qu'une suite de scènes, sans lien véritable, et ne visant qu'à des *effets*, que rien ne prépare et que nul lien psychologique n'assemble. La donnée en elle-même peut être vraie, et nous savons des hommes qui se sont montrés aussi faibles que ce pauvre Champlin. Mais, combien de fois l'a-t-on dit, l'art n'est pas une photographie, et moins que tous autres, l'art dramatique, qui veut une condensation, une suite d'effets synthétiques, bien autrement ramassés et logiques que ceux que nous présente l'auteur des *Deux Hommes*. Ce fut une surprise que peu de spectateurs se dissimulaient, de voir un auteur ayant derrière lui une production si abondante, se montrer si peu maître de son sujet et l'abandonner au petit hasard des circonstances. Pour tout dire, ce fut une stupéfaction — car sur-

prise n'est pas assez — que l'auteur de vingt pièces de théâtre parût débutant à ce point, et déroutât l'attente générale. C'est qu'il y a une sorte de logique intérieure, qui fait que, lorsque des personnages sont mal conçus et insuffisamment posés dans leur donnée première, le lien qui les rattache les uns aux autres se distend, et ils ne concourent plus à une action dramatique valable. C'est ce qui est advenu pour les *Deux Hommes*. Dans cette pièce, qui contient quatre actes, la partie était perdue dès le milieu du troisième, en dépit des efforts merveilleux de Mme Bartet. Il nous était devenu complètement indifférent, par suite de l'inexistence d'armature des personnages, de savoir si Champlin resterait avec Jacqueline Evrard, sa maîtresse, si, par conséquent, Thérèse Champlin ferait le bonheur de Marcel Delonge, passionnément épris, et les applaudissements du public ne pouvaient s'adresser qu'à des interprètes ayant la périlleuse mission de défendre un ouvrage où se manifeste une si extraordinaire insuffisance de métier.

## M. Henry BERNSTEIN

### LE BERCAIL

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?

disait quelqu'un, je ne sais plus qui. Et nous, nous disons : Qui nous délivrera de l'immortel, du sempiternel adultère, avec ses multiples variations, innombrables comme les battements du cœur humain, je l'accorde, mais somme toute monotones et dont nous finissons par être las ? Qui donc trouvera un autre mobile d'intérêt dramatique que ces maris invariablement trompés par des épouses au cœur lassé, incomprises à qui la vie n'a pas dispensé les satisfactions convoitées, Bovarys parisiennes ou provinciales qui rajeunissent et modernisent leurs doléances au contact des doctrines ibséniennes ou des élans lyriques de M^me^ de Noailles ? Oui, quelle nouveauté ce serait, quelle audace en même temps ! Quel soupir de soulagement nous pousserions à sortir de cette effroyable banalité que nous im-

pose la convention du théâtre, d'après quoi, semble-t-il, nul ressort dramatique valable ne saurait exister en dehors de l'amour malheureux et coupable, du mari trompé et des mille conséquences qui s'en suivent !

Serait-ce du point de vue *moral* qu'il s'agit ici ? Détrompons-nous : depuis la *Déserteuse* de M. Brieux, jusqu'au *Bercail* de M. Bernstein, en passant par l'attirante *Maman Colibri* de M. Henry Bataille, celles qui esquissèrent le geste libérateur et tentèrent de secouer le joug conjugal impatiemment toléré, vinrent s'y replacer d'elles-mêmes, et c'est avec une touchante unanimité que ces trois écrivains, par des voies différentes, ramènent leurs trop chatouilleuses héroïnes au foyer qu'elles n'auraient jamais dû quitter. Il n'y a pas à dire : les élèves parisiennes ou provinciales de la petite Nora d'Ibsen passent un mauvais quart d'heure au théâtre et sont en train de donner une suite à la célèbre *Maison de poupée* du dramaturge norwégien, suite qui pourrait porter en sous-titre : Des conséquences fatales d'une désertion trop brusque. Je ne rapproche ces trois pièces que pour mieux préciser l'analogie des idées qui les

commandent, l'identité des courants qui les entraînent vers un dénoûment commun, car pour ce qui est de l'*exécution*, il est trop évident qu'elles diffèrent radicalement.

L'héroïne de M. Bernstein est une cérébrale incomprise demandant à la Poésie le genre d'excitation que d'autres vont chercher en ces paradis artificiels que nous décrivait Baudelaire. Les vers de la comtesse Mathieu de Noailles — il est des groupements littéraires où l'on n'oublie jamais la bonne réclame — ces vers déclamés par elle au lever du rideau, lui enseignent une manière de Nietzschéisme sentimental en même temps que cette doctrine, transposée par elle du domaine cérébral dans le domaine affectif, à savoir qu'il ne peut exister sur terre meilleur emploi de ses facultés que de les porter à leur maximum de tension pour la recherche du bonheur, dussent-elles briser toutes choses autour d'elles... Si Eveline se contentait d'exprimer ces idées, qui deviennent convictions d'apôtre, devant Etienne Landry, son brave homme de mari qui n'y entend rien et déclare d'ailleurs ne vouloir rien y entendre, le mal ne serait pas grand, car elle ne trouverait pas

d'écho, et leur signification ne se doublerait pas des résonances qu'elles éveillent autour d'elles. Mais, à côté précisément, veille un jeune écrivain, Jacques Foucher, qui les accueille et y applaudit — les jeunes écrivains ne sont-ils pas toujours là juste à point pour consoler les petites bourgeoises incomprises ? — et l'on devine la portée qu'elles prennent aussitôt pour elle : Eveline est désormais atteinte d'un *Bovarysme* aigu qui s'accroît à la faveur de ce Nietzschéisme sentimental. Des vers déclamés aux pressions de mains dans l'ombre, il n'y a qu'un pas... moins qu'un pas des pressions de mains aux confidences et des confidences aux baisers. Et la dernière étape de cette route bordée de fleurs, l'abandon aux bras de Jacques Foucher, sera bientôt franchie. Pourtant Landry veille. Moins débonnaire, ou plus clairvoyant que ne le sont d'habitude les maris, il discerne le danger que présente pour lui, homme déjà mûr aux cheveux grisonnants, la présence ininterrompue de ce lyrique jouvenceau qui sur lui a l'avantage de ses cheveux blonds et de son perpétuel enthousiasme : la partie ne saurait être égale. Donc très poliment, mais non moins fermement, il lui

signifie son congé, sans rien farder de ses sentiments intimes. Jacques Foucher s'incline, du moins en apparence ; mais Eveline non pas : c'est pour elle le signal de la révolte décisive. Puisqu'il en est ainsi, et que son mari l'outrage d'un soupçon, elle partira avec celui qu'elle aime. Landry tente d'user de son droit d'époux et de la garder par contrainte. Mais on ne retient pas une femme de force — elle le lui rappelle, avec quelle rage au cœur et quelle amertume sur les lèvres ! Il sera le plus fort... quinze jours peut-être, un mois au plus... Mais dans un mois, dans deux mois au plus tard, elle appartiendra à celui qui l'attend. Comprenant alors que tout est fini, Landry lui montre la porte, qu'elle prend aussitôt, sans même embrasser son enfant le petit Georges, âgé de deux ans.

Lorsque le rideau se lève sur le second acte, quatre années se sont écoulées. Les amants ont voyagé avec ivresse en Tyrol, puis en Italie. Ils ont épuisé la coupe des émotions que l'enchantement de la possession verse tout d'abord au cœur de ceux qui placent dans l'intensité de leurs sensations la raison suprême de vivre... et ils se retrouvent en face d'eux-mêmes, d'eux-

mêmes mis à nu... c'est-à-dire en face de l'inévitable : Eveline, maîtresse passionnée qui nourrit pour celui qu'elle aime des ambitions démesurées, ambitions que justifiait la vision grossissante de ses premiers enthousiasmes... Jacques, tel qu'il est en réalité, littérateur d'occasion, qui a pu donner un instant l'illusion d'un avenir pour des regards aveuglés, mais qui ne saurait longtemps entretenir cette illusion, quand les yeux d'Eveline se seront dessillés aux inévitables froissements de la vie ! Et voici que les déceptions commencent. Est-il besoin de préciser ici, pour ceux qui suivent le mouvement dramatique, l'analogie, pour ne pas dire l'identité, entre cette situation et celle d'une pièce qui fut jouée récemment à ce même théâtre, et par la même comédienne — j'ai nommé le *Retour de Jérusalem* — identité que le talent de Mme Simone Le Bargy, si personnel, mais si identique à lui-même, n'est certes pas fait pour atténuer. Les désillusions ont donc commencé pour Eveline : elles iront s'accentuant chaque jour, surtout à discerner la médiocrité foncière de son amant, car elle est pénétrante, surtout lorsque la jeune femme aura été

mise en contact avec le monde de Jacques Foucher. Joli monde en vérité ! Monde de déclassés et de grues, de journalistes interlopes et de fêtards éhontés. Ah ! monsieur Bernstein, ici vous me permettrez de vous arrêter. Si c'est un milieu d'hommes de lettres que vous avez prétendu nous montrer, vous êtes sévère jusqu'à l'injustice pour la corporation : où donc avez-vous pris vos modèles ? Mais non, c'est simple boutade, n'est-il pas vrai ? C'est caricature, plutôt que défaut d'observation chez vous. Car nous savons tous qu'à notre époque littérateurs et artistes sont les plus bourgeois et les plus rangés des hommes. Et c'est chez les bourgeois de jadis que l'on trouve le moins de tenue ! Mais vous aviez besoin de ce contraste : la pièce l'exigeait impérieusement. Il vous le fallait à tout prix pour obtenir un repoussoir à votre premier acte — une *valeur*, comme disent les peintres, qui fût en opposition avec celle que vous nous aviez donnée. Et vous avez abouti à cette peinture qui, si elle est la plus fausse du monde, offre du moins cet avantage de justifier la seconde fuite d'Eveline, et cet inconvénient de nous rappeler encore le second acte de M. Maurice Donnay,

avec la seule différence que chez celui-ci, c'est Michel Aubier qui se révolte, tandis que dans le *Bercail* c'est Eveline qui court à d'autres destinées.

Que seront-elles ces destinées ? Va-t-elle aboutir à un troisième amour, et de là à l'inévitable galanterie que le prédicateur Dumas tenait suspendue comme une épée de Damoclès sur la tête de toutes celles qui ont commis la première faute ? Eveline a quitté Jacques Foucher, et, comme il faut vivre, comme elle n'a pas de ressources et qu'elle ne veut pas appartenir à un autre homme, elle utilise ses dispositions pour l'art dramatique : elle fait du théâtre... Le hasard de ses tournées la conduit à Lyon, dans la ville où Landry s'est retiré pour se consacrer à l'éducation du petit Georges, qui a maintenant six ans. Ici l'analogie n'est plus avec le *Retour de Jérusalem*, mais avec cette *Déserteuse* dont nous avons déjà parlé, et dont le troisième acte reproduit la donnée maîtresse. Singulière, amusante faculté d'assimilation que possèdent certains tempéraments et qui paraît inévitable : M. Bernstein est du nombre ! Eveline a conservé des intelligences dans la place, j'entends dans

la maison de Landry : elle est demeurée en correspondance avec la vieille bonne qui a vu naître le petit Georges, et qui l'élève en compagnie du père : elle a obtenu d'elle qu'un soir, la veille de Noël, quand tout le monde sera couché, elle lui ouvre la porte de la maison, et lui permette de serrer dans ses bras l'enfant que la jeune femme n'a pas vu depuis quatre ans.

Vous voyez à quel point la donnée de M. Bernstein est identique à celle de la *Déserteuse*. Mais ce qui diffère du tout au tout — et ceci, il faut bien le reconnaître, à l'avantage du premier — c'est la manière dont elle est traitée. Si quelque chose, en effet, peut sauver le *Bercail*, et lui assurer, non pas de longues destinées, mais tout au moins une carrière honorable, c'est à coup sûr cette conclusion qui est bien observée et repose sur une conception de la vie en accord avec la nature humaine en général, et la psychologie virile en particulier. Ce qui m'en plaît surtout, et je le dis sans balancer, tout comme j'ai noté mes objections précédentes, c'est que je n'y retrouve pas la sécheresse qui, trop souvent, nous paraît la caractéristique de M. Bernstein, mais au contraire une faculté d'émotion dont

il nous donne ici le premier et favorable indice. Eveline est dans la chambre que vient de lui entr'ouvrir la complaisance de la vieille bonne. Elle serre sur son cœur, avec ivresse et douleur à la fois, le petit Georges — avec ivresse, car en elle la fibre maternelle a repris toute sa force... avec douleur, car l'enfant de six ans ne la connaît pas, n'ayant jamais entendu parler d'elle, et la traite comme une étrangère. Ce n'est pas, ce ne peut être la mère qu'il caresse, mais la dame, connue ou inconnue, peu importe, qui lui apporte des joujoux... A cet instant le père entre dans la pièce, et son premier mouvement est de chasser l'intruse. Reconnaissons ici ce qu'il y a de force et d'humanité dans cette scène : Eveline le prie, se jette à ses genoux, le supplie de lui permettre de voir son enfant, lui montrant dans les bras enlacés à son cou du petit être la seule chance de salut pour elle : qu'elle puisse demeurer à Lyon ou dans les environs, et qu'on le lui amène, c'est tout ce qu'elle demande... Landry refuse encore, car la faute de l'épouse est toujours présente à ses yeux, elle est encore trop proche de lui. Il refuse... et cependant, dans l'accent de sa voix, dans l'atti-

tude de sa personne, il y a déjà comme un muet consentement. Il y a toute l'émotion, tout le souvenir de l'homme qui a aimé profondément une femme, avec son cœur et avec ses sens, qui l'aime encore en dépit qu'elle ait appartenu à un autre, qui voit ressusciter dans son cerveau toutes les images d'autrefois, celles qu'on n'oublie pas, et celles que l'on devrait oublier, mais que pourtant on ne parvient pas à chasser — car elles s'imposent d'autant plus vives qu'elles composent le fond même de notre animalité ! Douloureuse vérité, et cependant profondément humaine, Landry en proclame la puissance, car, à l'instant même où Eveline va franchir pour jamais le seuil de la porte, c'est lui qui la rappelle et qui implore son amour !

## LA GRIFFE

Dans cette immortelle *Cousine Bette* récemment portée au théâtre et qui, donnant un démenti à l'habituelle expérience, n'y fit pas trop mauvaise figure grâce à la magique vertu du génie de Balzac, vous vous rappelez la scène

fameuse où les deux sexagénaires amoureux, ensorcelés par les grâces de la divine Valérie, se font le réciproque aveu de leur faiblesse, et tombent d'accord sur leur folie, sur leur coûteuse folie. Elle nous sembla plus pressante, plus saisissante encore au théâtre que dans le roman, cette situation qui contient en elle toute la psychologie du vieillard amoureux, et nous crûmes toucher le fond même de la nature humaine, quand nous vîmes Hulot et Crevel faire retour aux caresses de Valérie, marqués par *la griffe aiguë de la Volupté*... Et ce chercheur de causes qu'est Balzac nous dit autre part, à propos de Nucingen dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes* : — « Cette éclosion subite de l'enfance au cœur d'un vieillard est un des phénomènes sociaux que la physiologie peut le plus facilement expliquer. Comprimée sous le poids des affaires, étouffée par de continuels calculs, l'adolescence avec ses sublimes illusions reparaît, s'élance et fleurit, comme une cause, comme une graine oubliée, dont les effets, dont les floraisons splendides obéissent au hasard, à un soleil qui jaillit, qui luit tardivement. »

Cette *griffe aiguë* de la volupté que nous dé-

peignit Balzac en des pages immortelles, c'est bien celle-là même dont M. Henry Bernstein tente de nous marquer les déchirures, plus sanglantes parfois que celles des pires fauves. Thème éternel qui fut vrai depuis l'origine du monde, et qui demeurera tel tant que les hommes subsisteront. C'est sur les *variations* seulement que peut s'exercer avec efficacité l'invention des romanciers et des dramaturges. Libre à eux de varier l'âge, les conditions sociales, les événements... leurs personnages s'en trouveront modifiés, mais non pas l'essentiel de leur psychologie... Peut-être l'idée de sa pièce nouvelle, ou tout au moins son titre, est-elle venue à M. Henry Bernstein en relisant, en se remémorant les pages incomparables de Balzac : il lui appartenait en tout cas, pour la faire sienne, pour se l'approprier, d'en modifier l'affabulation. Cette nouvelle victime de l'amour que nous montre M. Bernstein n'est ni un Hulot ni un Crevel, qui tous deux ont dépassé la soixantaine ; mais bien plutôt serait-ce un Arnolphe, puisque c'est à peine s'il a dépassé cinquante ans. Toujours vigoureux, toujours vert, Achille Cortelon, directeur du *Populaire*, journal socia-

liste, n'en est pas moins de trente ans plus âgé que la fille de son rédacteur, Antoinette, dont il sollicite la main, et trente ans de différence, à quelque âge qu'on les prenne, c'est toujours un écart que la plus élémentaire prudence commande d'éviter. Mais il s'agit bien de prudence quand la passion est en jeu. Achille Cortelon aime Antoinette : il la veut à lui, d'une passion insensée. Antoinette n'est déjà plus jeune fille au sens moral, comme elle n'est plus vierge au sens physique. Elle a eu une intrigue avec un rédacteur du journal que dirige Cortelon, et elle s'est donnée à lui ; elle vit d'ailleurs dans un milieu taré, où son père lui donne le pire exemple d'immoralité. Mais si elle n'est plus vierge, elle joue merveilleusement la vierge, habile aux réticences et aux pudeurs feintes... et c'est une authentique jeune fille que Cortelon croit épouser. D'ailleurs une passion pareillement folle y regarde-t-elle de si près ? N'est-il pas à genoux devant cette jeunesse et cette grâce, lui demandant seulement, implorant d'elle qu'elle soit heureuse et lui donne l'illusion de l'amour. Le *bandeau* symbolique couvre les yeux de tout mortel amoureux, fût-il à l'âge de l'amour.

Mais simple chez celui-ci, c'est triple que nous le voyons sur les paupières de qui a dépassé cet âge... et malheur à celui qui tenterait de le vouloir arracher, car il en serait récompensé par la haine immédiate de l'intéressé lui-même.

Donc Achille Cortelon a épousé Antoinette, et dès les premiers jours du mariage, nous constatons en lui un affaissement, une diminution de la moralité. Cortelon était jusqu'alors un journaliste honnête, soucieux d'accorder sa vie avec ses idées, ayant une ligne de conduite dont il ne s'écartait pas, aimé, respecté de ceux qui l'approchaient. Son organe, *Le Populaire*, suivait la direction qu'il lui avait imprimée, et jusqu'alors n'avait pas été entamé. Sans doute avait-il des ennemis. Mais qui n'en a pas ? Il avait aussi des amis fidèles et puissants. Voici que soudain tout cela change : Antoinette a des besoins, de grands besoins : du luxe, de l'argent, il lui en faut, et Cortelon qui est à genoux devant elle, ne sait rien lui refuser. Elle veut des bijoux et Cortelon lui en offre : elle le gronde d'être aussi généreux, mais ce que d'une main elle repousse, de l'autre elle le prend. Le modeste intérieur qu'ils habitent ne suffit plus à

ses exigences : ils vont s'installer dans un superbe appartement. Pour payer tout ce luxe, il faut de l'argent, beaucoup d'argent, et Cortelon, qui est sur la voie de toutes les déchéances, accepte les compromissions nécessaires pour s'en procurer. Il signe les traités de publicité les plus contraires à la ligne politique de son journal. Il se brouille avec ses rédacteurs les meilleurs et les plus influents. Un de ceux-là, Leclère, un *pur*, un intransigeant, qui jadis avait aimé Antoinette, mais qui a su sacrifier son amour à son ambition, vient lui lire un article qui doit passer en tête du journal, et qui est bien dans sa ligne politique. Mais comment insérer un article qui précisément attaque ceux que Cortelon doit ménager, puisqu'il touche à leur caisse les fortes sommes qui servent à entretenir son luxe ? Cortelon conseille à Leclère d'atténuer l'article : le rédacteur, tout d'une pièce, s'y refuse, et Cortelon le chasse du journal. Non content de se brouiller avec ses amis politiques, il se brouille avec sa fille, enfant d'un premier lit, qui maintenant a vingt ans et qui a su démêler le manège d'Antoinette. Cortelon a tout fait pour que les deux femmes s'entendissent. Mais

la jeune fille est rebelle et refuse de faire bon visage à l'épouse qu'elle méprise. Cette jeune fille a du caractère : elle est *un caractère*, et c'est peut-être la figure la mieux campée de la pièce : elle ne pliera pas, elle quittera la maison paternelle plutôt que de céder à sa belle-mère, dont elle sut percer à jour les intrigues et la galanterie.

C'est chez elle que se continue l'action au troisième acte. Plusieurs années se sont passées entre cette rupture et la visite du père à sa fille. Du Cortelon d'autrefois il ne subsiste plus rien. Le lutteur honnête et fier, convaincu, attaché à ses idées, a fait place au rénégat, qui a dû passer dans le camp adverse, pour satisfaire aux besoins de jouissance de la femme adorée. Il est maintenant sénateur et siège au centre. L'homme énergique, vigoureux, plein de jeunesse encore que nous vîmes au début, malgré ses cinquante ans, est devenu, physiquement et moralement, un vieillard, et un vieillard déchu, qui s'abandonne aux événements, et qui n'a plus de vigueur que pour une chose : désirer, désirer encore celle qui l'a conduit à la triste situation où il est, celle dont il sait maintenant

toute l'ignominie, puisque, depuis le premier jour du mariage jusqu'aujourd'hui, elle l'a trompé, elle n'a cessé de le tromper ; elle s'est conduite comme une fille, comme une prostituée, comme la dernière des *garses* : le mot est de lui, tout à l'heure il le dira. Et pourtant il la désire encore, il la désirera toujours ; peut-être la désire-t-il d'autant plus âprement qu'elle a appartenu à un plus grand nombre d'amants : telle est en effet la loi, la triste loi psychique qui précise dans l'instinct sexuel l'importance de la résurrection des images, et que tous les grands connaisseurs en nature humaine ont affirmée et mise en valeur. Rappelez-vous, dans Balzac, le baron Hulot désirant Valérie d'autant plus follement qu'il se connaît à lui-même plus de rivaux, et dans la *Rabouilleuse*, le vieux, le pauvre vieux, tendant vers Flore Brazier, sa main qui ne conserve plus d'énergie que pour ce geste.

Eh bien, chez Cortelon il y a du geste instinctif de Hulot, du geste mécanique du vieux de la *Rabouilleuse*. Comme Hulot, il a conscience de son abaissement ; mais il n'a plus la force nécessaire pour réagir, il est la victime de son vice,

dont il pourrait dire comme Hulot : « Ah ! c'est affreux qu'un vice coûte aussi cher qu'une famille à nourrir ! » Et le voilà chez sa fille, le seul être qui vraiment l'a aimé pour lui-même, et auprès de laquelle il vient chercher quelques unes des consolations dont il a besoin. Chez sa fille même, hélas, il est poursuivi par les conséquences de sa faute, car elle est demeurée en relations avec Leclère, le journaliste honnête qu'autrefois il chassa du journal, et qui, depuis, apôtre convaincu d'une même idée, s'est fait une situation importante dans la Politique.

C'est ici que M. Henry Bernstein a placé la scène capitale de son œuvre nouvelle, celle pour laquelle la pièce fut composée, et qui le mieux exprime, en la mettant en pleine lumière, la psychologie intime de son auteur. Car tout écrivain d'imagination, romancier ou dramaturge, dès l'instant qu'il assemble et rapproche des personnages en vue d'un conflit moral, caresse en secret la *scène* ou les *scènes* dans lesquelles ils atteindront à leur maximum d'expression : c'est en ce sens que le mot de Sarcey sur la *scène à faire* traduisait une vérité indéniable. Voici donc Achille Cortelon déchu, affaibli,

vieilli, chez sa fille. On y annonce Leclère, le journaliste qu'il a chassé jadis du *Populaire*, et qui depuis s'est avancé dans la politique. Brusquement une association d'images traverse son cerveau : il supplie sa fille de le laisser seul un instant avec Leclère : elle refuse d'abord, puis finit par consentir. Leclère est donc introduit et se trouve en face de son ancien patron qu'il a peine à reconnaître, tant il a vieilli. Il ne lui cache pas son mépris pour le rénégat qui a trahi la cause et l'idée où semblait subordonnée sa vie. Mais Cortelon se soucie bien de cela : toutes ses pensées vont à Antoinette, rien qu'à Antoinette, et s'il a voulu voir Leclère, c'est qu'une brusque liaison d'images a traversé son cerveau tout à l'heure en associant ces deux noms : Leclère et Antoinette. Il sait, en effet, qu'Antoinette est amoureuse de Leclère, ou plutôt — car ce genre de femmes ignore l'amour — qu'elle a la fantaisie de joindre à ses conquêtes Leclère, jusqu'alors rebelle à l'amour. D'Antoinette, Cortelon sait tout, je le répète, qu'elle est une fille, une aventurière, qu'elle l'a trompé et continuera de le tromper, et cependant vers elle il tend toujours sa main avide, et il supplie Le-

clère de ne pas se prêter à cette fantaisie de la femme qu'il aime. La scène est d'une violence extrême : le vieillard supplie, il se jette à genoux, et c'est un spectacle pénible, atroce, que de voir cet homme aux cheveux blancs et qui donne en tout l'impression de la sénilité, à genoux devant ce rival dans la force de l'âge. Mais le pénible, mais l'atroce, peuvent quelquefois produire un grand effet au théâtre — les exemples en sont nombreux dans les drames antiques autant que dans Shakespeare — s'ils nous apparaissent conçus dans le sens de la vérité. Eh bien, il me semble que c'est là le plus grave reproche que l'on puisse adresser à M. Henry Bernstein : un reproche qui va plus loin que cette pièce particulière, mais qui s'adresse en outre à tout son *théâtre* : M. Bernstein, en écrivant cette scène, en concevant cette situation, si manifestement intentionnelle que tous les ressorts de la pièce sont tendus vers elle, a montré un plus grand souci de traduire son tempérament propre, fait d'exaspération et de violence préméditée, que de réaliser une situation vraisemblable issue de la logique même de l'œuvre. Raisonnons un peu : il est vrai, il est exact que Cortelon aime Antoi-

nette, qu'il l'aime au point de ne pouvoir se passer d'elle, à quelque degré de déchéance qu'elle le fasse tomber. Il fera donc tout pour la conserver. Mais qu'à la liste d'Antoinette où déjà sont inscrits tant d'amants qu'il connaît, puisqu'il les désigne par leur nom, vienne s'ajouter celui de Leclère, ce n'est jamais qu'un amant de plus, et au point où elle en est, cela peut-il justifier la violence, les supplications, l'abaissement atroce de Cortelon ?... Je le répète, cette scène, en dépit de sa force apparente et de son intensité... factice, nous a paru fausse, contraire à la logique des faits, non justifiée par la succession des événements, et pour tout dire, imaginée pour donner carrière aux exigences d'un tempérament dramatique qui se satisfait dans l'extrême tension, fût-elle artificielle, bien plutôt que pour rendre compte de la conduite d'une âme !

Les pires déchéances causées par l'amour et surtout par l'amour sénile, nous les admettons, pourvu qu'elles soient vraies. Le Cortelon de M. Bernstein ne va pas même aussi loin que le Hulot de Balzac, car son affaissement suprême, à l'heure où, ministre accusé de corruption, il

refuse de se rendre à la Chambre pour se disculper, si on ne lui ramène pas Antoinette enfuie avec un jeune amant, cet affaissement nous en dit moins long sur les misères de l'âme humaine que le balbutiement de Hulot découvert par sa femme chez la petite Atala Judici et murmurant cette suprême prière : « Pourrai-je emmener la petite ! »

# QUELQUES INTERPRÈTES

# AU THÉATRE

# Quelques Interprètes au Théâtre [1]

Quand l'idée de cette causerie se présenta pour la première fois à ma pensée, je n'étonnerai nul d'entre vous, en disant qu'elle revêtit une forme singulièrement plus extensive, et pareillement se fixa sous un premier titre lui donnant une autre portée. Ce n'était rien moins que celui-ci : *L'Interprétation au théâtre*. Magnifique sujet, puisque l'interprétation, c'est la vie même du drame, sa réalisation sous nos yeux... c'est la forme sensible par où l'idée génératrice de l'auteur s'impose à notre pensée. Trop magnifique sujet ! Comment « lui faire justice », suivant la parole expressive de Thomas

(1) Conférence donnée rue d'Athènes, en 1904, dans la série des Conférences de la *Revue Bleue*.

Carlyle ? Trop vaste aussi, trop complexe..., ce n'est pas une causerie d'une heure qui lui conviendrait, mais un livre tout entier où se confondraient l'expérience du plus subtil comédien et les observations du plus avisé des critiques.

Avant tout, il convenait de se limiter... et c'est ainsi que, rabaissant mes ambitions premières, je suis descendu de ce sujet trop général : L'*Interprétation* au Théâtre, à cet autre plus particulier et plus vivant peut-être : *Quelques interprètes* au Théâtre. Ce dernier, d'ailleurs, ne laisse pas que de prêter la main à telles considérations d'ordre supérieur par où il se confond avec celui de nos premières ambitions.

Et d'abord quels sont les rapports immédiats de l'*Interprète* avec l'*œuvre* ? C'est presque une banalité que d'appuyer sur leur importance, et si, dans l'examen des moyens expressifs qui différencient un art comme celui du Théâtre d'un autre comme la Peinture, il nous faut proclamer la supériorité que doit le premier à la multiplicité de ses moyens et à leur caractère de *succession* dans le temps, quel avantage, d'autre part, le peintre ne saura-t-il pas tirer de ce fait

qu'il est seul à faire valoir sa pensée, et que nulle collaboration étrangère ne lui sert de truchement entre elle et le public ! Supériorité dont il s'exagère à lui-même trop souvent la portée, car le jour et la lumière sont à cette œuvre des interprètes, ou, si vous préférez, des intermédiaires, dont il ne saurait impunément négliger la valeur.

Quoi qu'il en soit, nul créateur autant que l'écrivain dramatique n'est asservi aux circonstances extérieures et ne dépend des intermédiaires. Le grand acteur assurément *ne fait pas* le chef-d'œuvre... mais il contribue étrangement à le mettre en valeur, et, s'il n'existe pas, à en *donner l'illusion*... Citerai-je l'exemple le plus saisissant, le plus moderne surtout, qui puisse être rappelé à votre mémoire : celui de la collaboration d'un auteur dramatique comme M. Victorien Sardou et d'une tragédienne comme Mme Sarah Bernhardt ? Vous représentez-vous un peu ce qu'il fût advenu des *Fédora*, des *Tosca*, des *Théodora*, si ces pièces habilement charpentées, mais dénuées de littérature à un degré surprenant, n'eussent rencontré l'heureuse fortune d'une interprète, qui ne fut pas

seulement une collaboratrice, mais une véritable *créatrice* ! L'avenir d'ailleurs en sera juge et les plus jeunes d'entre nous constateront ce qu'il en restera, le jour où la prestigieuse artiste qui fit leur renommée ne sera plus là pour la soutenir !...

Le mauvais interprète, en revanche, suffit à étrangler le chef-d'œuvre. Qui de nous n'a souffert, dans un voyage à l'étranger, ou bien en province sur une scène de quatrième ordre, à voir telle œuvre chère et que nous portons dans notre cœur, rendue par des manœuvres, travestie jusqu'à nous apparaître odieuse !... L'expression méprisante de *Cabot*, dans son sens type, n'est pas autre chose que l'affirmation de cette idée : disproportion entre la pensée créatrice et la valeur de l'Interprète.

Tous les auteurs dramatiques — ceux qui vraiment furent dignes de ce nom : j'entends qui eurent un idéal et ne sacrifièrent pas au goût du jour — ont souffert de rencontrer cette disproportion. Nombreuses sont leurs confidences, et il serait aisé de les extraire de leur Correspondance et de leurs Mémoires. En revanche, l'accord du poète et de l'interprète est

une des plus belles rencontres dont puisse jouir un cerveau d'artiste, parce qu'une telle rencontre, c'est une communion dans l'Idéal, chose rare autant qu'enivrante. Rappelez-vous ce que Dumas fils écrivait à ce sujet, lui qu'on a vraiment trop rabaissé en ces dernières années, après l'avoir jadis exalté plus que de raison, il me semble.

Pour rendre hommage au talent de Mme Doche, qui avait créé le personnage de la *Dame aux Camélias*, il écrivait, le lendemain de la première, et réimprimait plus tard cet éloge enthousiaste :

« Mme Doche a incarné le rôle de telle façon que... son nom est à jamais inséparable du titre de la pièce. Il fallait toute la distinction, toute la grâce, toute la fantaisie qu'elle a montrées, sans effort, pour que le type difficile et franc de Marguerite Gautier fût accepté sans discussion. Rien qu'en voyant paraître l'actrice, le spectateur s'est senti prêt à tout pardonner à l'héroïne... Il n'y a pas eu un conseil à lui donner, pas une observation à lui faire. C'est au point qu'en jouant le rôle de cette façon, *elle avait l'air de l'avoir écrit*. Une pareille artiste *n'est plus un interprète, c'est un collaborateur*. »

Dumas fils prononce ici l'éloge décisif et la

parole qui emporte tout. Merveilleuse identification du créateur et de l'interprète, l'histoire du Théâtre ne nous en donne que de rares témoignages, d'autant plus précieux. Pareillement, j'imagine un poète comme Musset découvrant jadis ce prestigieux comédien que fut Delaunay dans Fortunio, dans Perdican, dans l'Octave des *Caprices*, ou plus exactement pénétrant davantage le sens et la portée de sa création à la faveur d'une interprétation si exquise et si exceptionnelle.

De ce même Musset, auteur dramatique, dans ses rapports avec les comédiens qui l'interprétaient, nous savons un trait plus significatif encore, et qui précise, non plus l'identification du créateur avec le comédien, mais une manière de correction, de redressement du type primitif par l'intervention de l'interprète. Ce trait curieux nous est rapporté dans un livre excellent sur la *Diction* de MM. Georges Berr et René Delbost :

« Alfred de Musset n'avait pas du tout compris l'Abbé, d'*Il ne faut jurer de rien*, comme Got le composa ensuite. Il avait en vue une manière d'abbé de cour galant et mièvre... Got, au con-

traire, de l'abbé de cour fit un curé de campagne lourdaud d'esprit et de tournure, assez embarrassé de sa personne, facile à duper et, par conséquent, prêt à se laisser prendre aux pièges d'une ingénue comme Cécile...

« L'auteur, avant la représentation, tenta quelques remontrances auprès du comédien qui, têtu comme un Breton, persista judicieusement dans son idée.

« Le succès de la pièce vint le justifier. Musset reconnut lui-même son erreur et félicita publiquement Got d'avoir persévéré malgré tout dans son interprétation. »

Mais, de tous les exemples, le plus fameux, celui qui mérite le mieux de vivre, celui qui nous frappe le plus par la magnificence du génie et par l'illustration du nom, c'est celui de Richard Wagner dans ses rapports avec le célèbre acteur Schnorr de Karolsfeld. Ici nous touchons à la parfaite communion entre l'auteur et l'interprète, à cette identification merveilleuse qui représente un des sommets de la volupté créatrice. On sait que Schnorr fut le créateur de *Tannhäuser* et de *Tristan*. Dans ses souvenirs sur Schnorr, qui comptent au nombre des pages les plus éloquentes, les plus émues de ce génie sublime, Richard Wagner nous fait assis-

ter au travail préparatoire des répétitions, à cette sorte de communication magnétique qu'il savait exercer sur tous ceux qui l'entouraient, à plus forte raison sur un interprète aussi vibrant, aussi passionné que Schnorr. Laissons ici la parole au poète de Tannhâuser, car tout commentaire, si éloquent fût-il, ne pourrait qu'affaiblir ce magnifique témoignage, sûr gage d'immortalité, rendu par un compositeur de génie à un non moins génial interprète :

« C'est dans ce sens et à voix basse, écrit-il, que je communiquai ma pensée à Schnorr, restant auprès de lui pendant toute la répétition. Aux indications très brèves que je lui soufflais, il répondait de son côté par un regard également discret et furtif. Ce regard, illuminé par une exaltation profonde, m'attestait la plus merveilleuse entente ; par un effet de retour, il *éveillait lui-même en moi de nouvelles inspirations au sujet de mon propre ouvrage*, si bien que j'eus conscience d'un exemple assurément inouï du fait suivant : combien un commerce affectueux et immédiat entre deux artistes diversement doués peut produire un fécond échange de résultats, quand leurs facultés se complètent parfaitement.

« Après cette répétition nous ne dîmes plus un mot de Tannhâuser. Même après la représen-

tation qui eut lieu le soir suivant, c'est à peine s'il nous échappa une parole à ce sujet. Pour ma part, je ne lui fis ni compliments, ni remerciements. Ce soir-là, grâce à l'interprétation merveilleuse, tout à fait inexprimable, de mon ami, j'avais *jeté jusqu'au fond de ma propre création un de ces regards* comme il a été donné bien rarement à un artiste, jamais peut-être, d'en jeter !... *On est alors envahi par un saisissement sacré*, en face duquel on doit observer un religieux silence. »

Nous sommes ici, ne l'oublions pas, avec les plus grands des artistes, et sur un des plus hauts sommets de l'art... Un Wagner, poète et musicien créateur, trouvant dans la sympathie communicative d'un Schnorr l'étincelle divine, je ne sais rien de plus beau, en vérité, que cet illustre exemple, illustre autant que rare, mais qui prend une valeur d'autant plus significative à nos yeux ! Dans un langage magnifique, Wagner nous confie les voluptés du poète... Qui nous dira celles de l'interprète ? Et des deux, le poète envahi *par un saisissement sacré* en face de son rêve incarné, le tragédien réalisant ce rêve avec la pleine conscience de ses moyens, lequel, je vous le demande, s'élève au plus haut sommet, porté sur les ailes de l'Illusion ? Evi-

demment Schnorr jouant *Tristan* n'était plus sur terre... il s'épanouissait en plein idéal, et ce don complet de son être poussé jusqu'au renoncement absolu, précise une faculté de *Dédoublement*, qui est la marque irrécusable des grands interprètes.

C'est cette puissance de *Dédoublement* ou, si vous préférez, d'*Identification* du grand artiste avec le personnage qu'il incarne sous les yeux du spectateur, qui fait de lui un créateur, au sens où l'entendait Richard Wagner parlant de Schnorr, et lui prépare cette volupté merveilleuse de l'Illusion qui, pour quelques heures, est capable de le transporter au-dessus de terre...

...Le trait le plus saisissant que j'en connaisse, dans l'histoire du théâtre contemporain, nous est donné par une cantatrice allemande dont le nom n'est connu chez nous que des spécialistes du théâtre, mais qui laissa un grand nom et d'impérissables souvenirs en son pays : elle s'appelait la Schrœder-Devrient, et devint aussi célébre outre-Rhin par ses douleurs d'amante que par son génie d'artiste. Elle eut l'honneur de faire vibrer et d'inspirer les deux

plus grands maîtres de la musique contemporaine, puisque Beethoven, après l'avoir entendue dans *Fidelio*, lui promit d'écrire un opéra pour elle, et que Wagner, l'ayant vue dans la Senta du *Vaisseau-Fantôme*, lui rendait ce magnifique témoignage : — « Le contact le plus lointain avec cette femme extraordinaire me frappait comme un courant électrique. Longtemps après, jusqu'au jour d'aujourd'hui, je la voyais, je l'entendais, je la sentais, quand le besoin impérieux de la création dramatique s'emparait de moi. »

Sa faculté d'*extériorisation*, de dédoublement, et la précocité de ses dons furent quelque chose de vraiment extraordinaire et qui emprunte les traits essentiels du génie. Elle raconte dans ses mémoires que, dès son enfance, sitôt qu'elle avait une après-midi libre, elle montait à son grenier pour déclamer *La Vierge d'Orléans* de Schiller. — « Et ainsi, dit-elle, j'allais à la bataille ; mais, quand je ne pouvais donner une expression à mes sentiments, je tombais dans une sombre rêverie. Je restais des heures entières accroupie sur le plancher, dans un coin, les coudes sur mes genoux, la tête dans mes mains. *Alors je*

*faisais de la poésie.* » Rien d'étonnant qu'une femme pareille et pareillement douée dès ses premières années, eût ce magnifique pouvoir de transfigurer le personnage qu'elle incarnait, et cela, non *pas seulement pour le spectateur*, mais pour elle-même

Ecoutez ce trait, qui nous est rapporté, à propos d'elle, par M. Edouard Schuré, dans sa belle étude : *La vie d'une cantatrice.* En vérité, je ne sais rien de plus saisissant, quant à la *psychologie intime* de l'interprète, ni qui mette mieux en lumière la façon dont le vrai génie *subordonne* à lui-même tous les moyens, toutes les ressources de l'art. C'est quelque chose comme une projection électrique qui brusquement éclaire les parties mystérieuses d'une âme.

« Un curieux de l'époque eut l'idée de demander aux trois plus célèbres chanteuses du temps ce qu'elles éprouvaient *en face des décors.* Jenny Lind lui répondit : « Les décors *n'existent pas* « pour moi ; je ne songe qu'à mon chant ». Voilà de la *correction.* — Henriette Sontag déclara : — « Les décors ne sont pour moi que des décors ; « mais j'en tire *tout le parti possible* pour mon « chant. » Voilà de la *science.* — A la même question la Schrœder - Devrient haussa les

épaules : — « Les décors, dit-elle, ne sont qu'un « fatras de toiles de couleurs, mais ils devien- « nent... *ce que je veux*. Ils s'animent jusqu'à ce « qu'ils vivent. L'instant d'après, ils redevien- « nent matière morte. Mais au moment où je « chante, les arbres frémissent, les fleurs em- « baument, les cascades écument, les astres « luisent, l'orage flamboie et tonne... »

*Voilà le génie*, conclut M. Edouard Schuré, et je ne sais, en effet, nulle confession d'artiste qui marque d'une façon plus évidente l'accord des facultés avec l'emploi qu'on leur destine. Tempérament créateur avant tout, la Schrœder-Devrient savait *transfigurer* tous les personnages qu'elle incarnait !...

Jouissances du poète, de *l'auteur* dans ses rapports avec *l'interprète*, et par là, communion de ses sentiments avec lui — nous les avons indiquées... Jouissances du *comédien*, de l'interprète, par l'extériorisation de ses facultés, par le dédoublement qui s'opère en lui, sous le choc de l'inspiration véritable... nous venons d'en citer un trait digne à jamais d'admiration.

Reste *la jouissance de l'auditeur* qui est, si je puis dire, le sujet même de cette conférence, car le traiter, ou du moins y toucher, c'est vous par-

ler de vous-même... et nul ne s'intéresse, nous le savons, qu'à ce qui trouve un écho en lui. D'ailleurs, si vous êtes venus ici, c'est que vous avez le goût du théâtre. Hélas ! l'abus que nous en faisons est une des raisons pour quoi nos sensations y sont moins vives et notre plaisir moins aigu. Qui mieux que nous le sait, nous, infortunés critiques dramatiques, obligés par profession d'entendre tant de niaiseries !... Et Richard Wagner aussi le savait, qui voulait que les représentations de son théâtre eussent lieu à de rares intervalles, pour revêtir un caractère de *solennité*. Les grands génies ne se trompent pas, car ils ont la *divination* de ce que nous autres nous percevons lentement, analytiquement, à la faveur de l'expérience...

L'expérience nous apprend donc que l'abus du théâtre amortit son action sur nous. N'est-ce pas un motif de nous reporter, avec un souvenir d'autant plus attendri, vers les émotions du passé ? Pour moi, je dois au théâtre, je l'avoue, les plus fortes émotions de ma vie. Un des sommets de ma première jeunesse, je pourrais presque dire de mon enfance — car j'avais alors 14 ans — fut le jour où il me fut donné de voir

Mme Sarah-Bernhardt, alors dans tout l'éclat de sa jeunesse, interprétant *Phèdre* sur la scène de la Comédie-Française. Les émotions que j'en emportai composèrent en moi un cortège de sensations inoubliables, à ce point qu'aujourd'hui encore, je revois non seulement les lignes essentielles de sa plastique, mais aussi l'attitude de la salle et quelques-unes des figures qui s'associèrent à cette extraordinaire impression — *extraordinaire*, du moins pour un enfant doué du sens de la beauté.

Quelques années après et très jeune encore, puisque j'avais 20 ans — je connus la révélation de Bayreuth, dans la période que nous qualifions *héroïque*, où le théâtre de Richard Wagner était encore le sanctuaire d'art que vous savez, et non le rendez-vous du snobisme mondial qu'il est devenu par la suite !... Faut-il vous dire que l'intensité et la magnificence des images que j'en emportai influèrent et continuèrent de peser sur toute ma conception du Drame... L'image de l'admirable artiste qu'était Mme Rose Sûcher interprétant *Isolde*, est gravée là, pour n'en disparaître qu'à ma mort, à côté de celle de Mme Sarah-Bernhardt, jouant *Phèdre* et *Andromaque*.

Ce sont de pareils souvenirs, qui donnent un prix à la vie... et s'il en est parmi nous — et il en est sûrement — qui goûtèrent l'intensité de ces émotions, ils comprennent ce qu'une telle communion dans l'idéal peut avoir de saisissant, d'ennoblissant, et pour tout dire de *religieux*.

***

J'aime à reconstituer parfois la carrière de Mme Sarah-Bernhardt, telle qu'elle eût été, si son magnifique talent d'interprète s'était développé normalement dans le milieu pour lequel il était fait, car une figure de comédien, vous ne l'ignorez pas, a besoin d'une ambiance déterminée pour revêtir son plein sens et affirmer toute sa valeur, pareille à ces portraits de maîtres qui prennent un relief d'autant plus vif que l'on sait disposer alentour un cadre mieux approprié.

Ce qu'elle fut, cette carrière de notre grande tragédienne, il serait inutile de le retracer ici, si nous ne voulions par contraste l'opposer à ce qu'elle eût pu être, car il n'est personne parmi vous qui n'en connaisse les différentes étapes.

C'est tout d'abord, après le début éclatant à l'Odéon, la Comédie-Française jusqu'à la date de rupture, l'âge héroïque, si je puis dire : Racine et Victor Hugo ! Soupirs d'Andromaque et lamentations amoureuses de Phèdre, douces cantilènes de Dona Sol et rêveries mélancoliques de la Reine de Ruy Blas, nous vous entendons encore, comme un murmure qui s'éteint dans notre oreille, avec le timbre mélodieux de cette voix incomparable, la fameuse voix d'or, qui s'égalait à n'importe quel chant et qui valait toutes les musiques ! Nous revoyons aussi, pour accompagner cette musique et lui donner son commentaire plastique, le rythme de ces bras et de ce jeune corps où tout était expressif, où chaque nuance du vers, non pas seulement le vers, mais le mot parfois, se détachait dans sa valeur, et partant atteignait au maximum d'intensité que la poésie dramatique peut éveiller en notre âme !

Une telle fortune ne pouvait durer, et cette carrière s'annonçait trop belle pour que les Dieux jaloux n'en prissent pas ombrage ! Ils manifestèrent leur intervention sous forme de conseils perfides et lui inspirèrent cette mégalo-

manie qui décida la rupture avec la maison où sa réputation avait grandi ! A cette époque les *Théâtres à étoiles*, qui depuis sont devenus la banalité du boulevard, n'existaient pas encore en France : elle rêva d'en créer un, à l'imitation du célèbre tragédien Irving de Londres, et c'est ainsi que la Renaissance devint le premier *Théâtre Sarah-Bernhardt*, la première aussi des *scènes à côté*, qui allaient se multiplier vers la fin du dernier siècle. Ce ne fut pas évidemment la fin de sa mission artistique. Mais ce fut le premier coup porté à l'intégrité de son talent, si pur, si intact jusqu'à cette heure, car ce fut en même temps, et pour la première fois dans cette vie, l'apparition d'un souci industriel se substituant aux seules considérations de l'art. Le point de vue d'une directrice de théâtre, pécuniairement responsable de son entreprise, ne saurait être évidemment le même que celui d'une interprète, uniquement soucieuse de ses créations. Durant cette période sans doute fit-elle encore de l'art, et nous nous rappelons telles soirées enchanteresses. Mais ce fut aussi l'époque de ce légendaire *Nana-Sahib*, d'une certaine *Jeanne Darc* qu'il vaut mieux ne pas trop rap-

peler. Enfin ce fut le début de cette association avec M. Victorien Sardou, qui nous valut ces *Théodora*, ces *Fédora*, ces *Tosca*, et autres productions de même qualité, où la littérature n'a plus aucune part, et qui demeureront dans l'avenir comme autant de taches au grand nom de Mme Sarah-Bernhardt.

Un pareil talent, de cette force et de cette intensité, ne saurait subir que des éclipses passagères. Il se reprend à certaines heures et se ressaisit tout entier. Mme Sarah-Bernhardt en donna la preuve éclatante le jour où, sentant les premières menaces de l'âge, elle comprit en même temps la nécessité impérieuse d'un renouvellement. Ce fut alors qu'elle aborda le *Travesti* : à cette volte-face de sa manière nous fûmes redevables des deux plus belles, des deux plus poétiques créations de ces dernières années : l'*Hamlet* de Shakespeare et le *Lorenzaccio* de Musset, ce *Lorenzaccio* qui ne fut pas seulement un triomphe d'interprète pour elle, mais un magnifique témoignage rendu par elle, en ce bel effort d'art, au génie dramatique de notre cher Musset, le plus pur, pour ne pas dire le seul héritier direct du génie de Shakespeare,

et dont le *Théâtre* conserve cette jeunesse et cette grâce immortelles sur quoi le temps n'a pas de prise.

Lorsqu'en face d'une telle carrière *réelle*, où l'excellent se combine avec le pire, je vous proposais tout à l'heure de reconstituer par la pensée une carrière *idéale*, telle qu'elle eût pu être si Mme Sarah-Bernhardt n'avait jamais quitté le milieu pour lequel elle était faite, c'est évidemment à un rêve chimérique que je vous conviais. Mais ce rêve n'en a pas moins sa valeur d'enseignement. Ici nous sommes et demeurons fermement *traditionaliste*. Imaginez, par la pensée, que cette grande artiste n'ait connu ni les exigences pécuniaires, ni cette ambition d'initiative personnelle qui devaient la pousser à quitter une illustre maison où elle n'était qu'une glorieuse unité pour édifier sa maison à elle, où elle cédait au besoin dévorant d'être sa maîtresse, — qu'y eût-elle gagné ?... Je ne crains pas de le dire, sûr en cela de ne point exagérer : elle y eût gagné de laisser dans l'histoire de l'interprétation au théâtre une figure et un nom qui eussent été les rivaux des plus illustres que la tradition nous a légués... et cela, faut-il

le répéter encore ? pour l'unique raison qu'elle eût maintenu cette figure et ce talent dans le cadre unique qui lui pût convenir. L'écueil de son entreprise, en effet, ce n'étaient pas seulement les pièces à succès, les tentatives purement industrielles auxquelles il lui fallait recourir. On ne joue pas impunément cent fois de suite une pièce de M. Victorien Sardou, impunément... je veux dire sans y contracter des habitudes et des tics qui doivent réagir sur les créations qui viendront ensuite. C'est miracle que ce talent n'ait pas été plus entamé. Mais la vraie raison sur laquelle il me faut revenir, parce qu'elle est essentielle et qu'elle emporte tout, c'est celle du *Cadre*, indispensable à une artiste de tradition comme elle ! Le jour où elle quittait la Comédie-Française, M^me^ Sarah-Bernhardt laissait un grand vide, un vide difficile à combler dans la maison de Racine et de Victor Hugo. Mais à elle-même, et sans s'en douter, elle portait un coup plus terrible qu'à la compagnie fameuse qu'elle abandonnait. Elle renonçait de gaîté de cœur au cadre le mieux fait pour mettre en valeur son talent, et le Cadre, en matière d'interprétation dramatique, ce n'est pas seule-

ment le milieu dans lequel un talent se manifeste, ce n'est pas seulement la qualité du public qui doit répondre par sa culture, par sa compréhension, à la portée littéraire de l'œuvre qu'on lui présente — et Dieu sait ce qu'était alors le public de Mme Sarah-Bernhardt !... Le Cadre, c'est encore et surtout, ajouterai-je, l'éclat des troupes auxiliaires, ce sont les interprètes secondaires qui donnent la réplique au grand premier rôle. Grave erreur de croire qu'une étoile dramatique brille d'autant plus qu'elle est entourée de satellites moins éclatants, et fait le vide autour d'elle ! C'est une loi contraire qu'il faut poser. Il est utile, il est indispensable qu'une grande artiste, surtout une artiste de *tradition* à maints égards, trouve une réplique qui soit digne d'elle. Elle l'avait à la Comédie-Française... Elle la perdit en la quittant... et nous pouvons bien ajouter que ce fut pour elle une perte irréparable et sans compensation.

***

Voilà ce que sentit d'instinct, durant toute une carrière déjà longue, le tragédien célèbre

qui, jadis, lui donnait la réplique sur cette scène de la Comédie-Française si imprudemment délaissée... Et de cette vérité d'art constamment, scrupuleusement observée durant tant d'années, il tira plus de lustre peut-être que de sa virtuosité propre : j'ai nommé M. Mounet-Sully. Aucun nom, plus que le sien au théâtre, n'eut le privilège de faire déraisonner la critique. Il ne connut guère que partisans enthousiastes et détracteurs acharnés qui, dans un sens comme dans l'autre, ne surent pas garder la mesure. C'est en tout cas une preuve de force que ce pouvoir de susciter des opinions extrêmes. Nous tâcherons de l'envisager avec plus de sang-froid, en précisant la nature de son talent, mais sans craindre de marquer ses limites...

Avant tout, posons ce principe qui découle de l'observation scrupuleuse de ses moyens d'acteur en ses différents rôles, et qui va nous apparaître gros de conséquences ! M. Mounet-Sully est un *plastique*, un *pur plastique*. Je m'explique : tandis que la plupart des grands interprètes s'efforcent de maintenir au même plan l'effet de la déclamation et l'intensité du geste comme moyens d'expression ; tandis qu'ils

mettent en valeur les nuances des sentiments par les intonations tout autant que par la gesticulation, M. Mounet-Sully s'affirme avant tout et s'impose à nous comme un acteur d'*attitudes* ; si bien qu'à certaines heures et dans ses meilleurs rôles, il nous communique l'impression d'une statue qui marche.

C'est là qu'il faut chercher, me semble-t-il, les raisons tout à la fois de sa force et de sa faiblesse, les trouvailles de son art et ses limites en même temps. Sa force tout d'abord : il est excellent, il est parfois merveilleux dans les rôles à *grande simplification*, dans ceux où la figure du héros ne se précise pas en nous par une succession de nuances, par une progression d'effets, par des détails de psychologie qu'il faut rendre sensibles à l'aide de combinaisons multiples où les intonations collaborent avec le geste et même ont plus d'action que lui pour éclairer les différents plans. Au résumé et pour tout dire, ce qui lui convient, ce sont de grandes lignes, nettement déterminées, qui trouvent leur traduction dans sa plastique même se réduisant à quatre ou cinq gestes magnifiques, mais trop souvent identiques. De là son succès, son triomphe écla-

tant dans l'incarnation d'une figure antique comme celle d'Œdipe, qu'il sut s'approprier et faire sienne au point d'éveiller en nous l'émotion par la seule force expressive du geste... Mais la psychologie d'Œdipe est évidemment rudimentaire et dénuée de complications... De là encore son triomphe dans le valet romantique Ruy Blas ou dans le bandit romantique Hernani, qui sont par essence même des rôles à *grande simplification*, personnages dénués de vie intérieure, où nulle progression ne se marque dans le développement du caractère, et dont l'attitude persiste identique depuis l'exposition jusqu'au dénoûment du drame !

Il n'en va pas de même avec certaines figures consacrées par la tradition, auxquelles s'essaya son talent d'interprète. Pour cette raison qu'il fut un excellent, un saisissant Œdipe, il ne pouvait être un bon Hamlet. On s'aperçut alors, quand il tenta d'incarner le prince de Danemark, que cette intensité du geste, que ces moyens purement plastiques, étaient malhabiles à rendre la complexité d'une âme aussi changeante, mobile comme l'onde ; qu'il y fallait encore une variété dans la diction, une sou-

plesse dans l'intonation, qui n'étaient point de sa compétence, mais justement le contraire de ce qu'il pouvait donner. A ce moment, Mme Sarah-Bernhardt reprit le rôle, et bien qu'à maints égards elle laissât fort à désirer, elle suffit amplement à mettre en lumière le contraste de deux talents et l'attribution des emplois auxquels ils se doivent essayer.

Plus saisissante encore apparut la leçon, plus fécond l'enseignement, lorsque M. Mounet-Sully aborda le rôle d'Othello. Si Œdipe nous apparaît, en effet, comme le modèle des rôles à *grande simplification*, Othello est le type même des rôles à *progression*. D'un tel point de vue, je n'en sais pas un seul dans l'histoire du théâtre qui puisse lui être comparé. Qu'on l'étudie froidement dans le silence du cabinet pour en démonter les rouages, ou qu'on le voie réalisé à la scène, on ne saurait en prendre une exacte conscience si l'on n'arrive à se représenter comme un enchaînement de parties liées la suite des mouvements intérieurs par où le More de Venise passe de la plus absolue confiance à la plus irrépressible jalousie. C'est par une méthode d'analyse, et de l'analyse la plus délicate,

la plus ténue, que le comédien chargé d'un tel rôle doit arriver à la réalisation synthétique de la scène : on conçoit aisément que ce ne pouvait être l'affaire de M. Mounet-Sully. Ici la gesticulation demeure impuissante pour évoquer les tressaillements multiples de ces émotions variées et progressives. Il y faut de toute nécessité les mille ressources de l'inflexion vocale, la toute-puissance de l'intonation, et lorsque nous eûmes la bonne fortune de voir, sur une scène parisienne, le grand acteur italien Novelli incarner cette puissante et redoutable figure, ce fut pour nous comme l'illumination du contraste entre deux modes d'expression, deux arts si vous préférez : celui qui doit tout à la noblesse des lignes, au rythme des attitudes, et celui qui tire ses plus grandes ressources des inflexions vocales et de la progression du son !

***

J'ai prononcé tout à l'heure ce mot de *Plastique*, pour caractériser le talent de M. Mounet-Sully, et il est bien évident qu'une telle expression évoque avant tout des images d'autrefois.

Elle a son origine dans l'idéal antique, elle trouve son plein sens quand on l'applique à la statuaire des Grecs, et c'est pourquoi nous n'avons pu trouver nulle dénomination plus juste pour caractériser la manière d'un acteur qui avait rencontré son plus franc succès dans la figure d'Œdipe.

Est-ce à dire qu'un tel mot n'ait plus de sens dans nos préoccupations contemporaines ? Cela reviendrait à soutenir que la beauté n'évolue pas et que le sens de la forme a trouvé son expression définitive dans une période quelconque de la civilisation et dans une œuvre déterminée de l'art. Or, si admirable que soit l'antique, si multiforme et puissante qu'apparaisse la Renaissance, ces deux dates glorieuses de la pensée humaine n'ont point épuisé la notion de Beauté qui se renouvelle avec les âges. C'est ce que sentait merveilleusement le plus profond, sinon le plus illustre de nos critiques d'art, Charles Baudelaire, lorsqu'il établissait le principe même de *la beauté moderne* dans cette page admirable que je ne puis résister au plaisir de vous citer :

« Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert

à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même ; et les artistes qui se sont particulièrement appliqués à l'étude de cet être énigmatique, raffolent autant de tout le *mundus muliebris* que de la femme elle-même. La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une *harmonie générale*, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffe dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité ; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jasent doucement à ses oreilles. Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ? Quel est l'homme qui, dans la rue, au théâtre, au Bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux une totalité indivisible ? »

Cette page, d'une forme si accomplie, n'est pas seulement un des plus parfaits morceaux d'authologie qu'ait jamais tracés une plume de critique : elle est encore, je vous l'ai dit, une véritable déclaration de principes, quelque chose

comme un essai d'esthétique contemporaine. Combien de peintres, depuis la date où elle fut composée — 1850 ou 1852 — se sont appliqués, mais vainement, à réaliser, à rendre sensible, l'idéal qu'elle enferme !... Je ne connais qu'une artiste dramatique qui y ait atteint pleinement... et c'est, faut-il le dire ? car vous l'avez tous nommée vous-mêmes.., Mme Julia Bartet, celle que l'admiration des connaisseurs a baptisée : la *divine* Bartet.

L'originalité supérieure de cette artiste fut de *réaliser sur la scène une plastique moderne*... Elle a su créer, elle crée chaque jour sous nos yeux, dans l'apparition fuyante, mais sans cesse renouvelée, de personnages scéniques, ce que tant de peintres cherchèrent vainement à fixer de nos jours : une réalisation de l'*Esthétique féminine contemporaine.* Elle sait illustrer elle-même, elle rend vivante la formule de Baudelaire que je vous citais à l'instant.

Voyons un peu ce qu'enferme ce mot et tâchons d'en dégager le plein sens. Un jeune homme de vingt-cinq ans entre dans un salon. Je l'imagine, bien entendu, sensible, doué d'une âme vibrante, et réagissant à la beauté. Ses yeux

flottent, incertains du point où se fixer, sous le papillottement des lumières et l'éclat des lustres. Il ne voit rien en réalité, parce que trop d'objets à la fois s'offrent aux prises de ses regards. Voici que soudain un regard a croisé le sien et de toute la soirée il n'aura d'yeux que pour ces yeux. Cet échange aura contribué, plus que toute autre chose, à la formation même de sa sensibilité, et de lui peut-être dépendra tout son avenir.

« O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Ce jeune homme a rencontré une femme *moderne*, dans le beau sens, dans le plein sens du mot. Pourquoi *moderne* ? Parce qu'elle a une beauté qui lui est propre, une beauté de ce temps. Pourquoi de ce *temps* ? Parce qu'elle est expressive, non pas seulement par la ligne du corps, mais par la physionomie. Si donc ce jeune homme est vraiment *de son temps*, il trouve en elle ces harmonies préexistantes, cet accord préétabli, qui font vibrer en lui la note sensible et déterminent une de ces secousses intérieures qui peuvent orienter définitivement toute une vie.

Voilà ce que représente à nos yeux Mme Bartet dans l'art du Théâtre. Telle est bien sa mission propre et son originalité d'artiste : incarnation de la femme moderne au point de vue esthétique. Elle le fut dès l'origine, avec cette certitude de moyens, cette réussite initiale de tous ceux qui possèdent un véritable *don*, et qui furent marqués pour une destination précise. Elle continue de l'être avec une aisance et une perfection accomplie, aisance et perfection qui semblent défier les années : par la *ligne*, d'abord, par cette *arabesque* précise et flottante à la fois qui se soumet aux exigences de ses différents rôles, tout en présentant un certain caractère d'unité ; par l'incomparable souplesse de son corps qui se plie aux attitudes les plus variées ; par cet art exquis de la toilette, ce souci du *mundus muliebris*, comme disait Baudelaire, qui fait que les agréments extérieurs dont elle relève sa beauté nous apparaissent inséparables de cette beauté même ; par cet art non moins exquis de la *diction*, qui donne une valeur à chaque nuance du sentiment traduit par les inflexions de voix qui le précisent et le soulignent ; — enfin par cette science de composi-

tion qui établit un personnage en lui imprimant une tonalité générale en accord avec son temps.

La virtuosité de Mme Julia Bartet ne consiste pas seulement à incarner les héroïnes contemporaines. Vous l'avez tous vue dans les pièces de M. Lavedan, de M. Maurice Donnay et de M. Paul Hervieu, et ce ne sera point diminuer le mérite de ces auteurs que d'affirmer le prestigieux talent d'une semblable interprète à laquelle ils doivent tant ! Mme Bartet excelle encore à rajeunir les œuvres vieillies, à leur infuser un sang nouveau, si je puis dire. Dumas fils le savait bien, qui lui confia sa *Denise*, qui jamais ne voulut d'autre interprète pour Jane de Cimerose de l'*Ami des Femmes*, et qui semblait pressentir, peu de temps avant sa mort, qu'elle seule saurait défendre contre la marée montante des détracteurs tout un ensemble d'ouvrages qui porte ombrage à l'impatience des nouveaux venus.

***

Les trois artistes que nous venons d'examiner ensemble offrent ce caractère commun qu'ils

relèvent de la tradition. Ils appartenaient ou ils appartiennent encore à la maison fameuse qui représente la plus solide de nos institutions dramatiques. Il paraîtra donc juste ici de réserver une place, en manière de conclusion, à un interprète moins classé, plus indépendant, et qui n'ait, si je puis dire, aucune estampille officielle. Parmi les directeurs de nos *Théâtres à Etoiles*, nous n'avions que l'embarras du choix ; mais cette diversité même étant une gêne, j'ai préféré, puisqu'aussi bien les échanges entre nations sont aujourd'hui constants, prendre un étranger consacré par la France, étranger de tradition latine d'ailleurs, puisqu'il est italien. M. Novelli vint par deux fois à Paris — une première fois voici quinze ans — et il joua sur la scène de la Renaissance, qui était alors le *Théâtre Sarah-Bernhardt*, quelques-uns des grands rôles shakespeariens : Hamlet, Shylock, Othello. On peut bien dire qu'il y fut à peine remarqué, sinon de quelques connaisseurs. Il y revint en mai 1902, il interpréta les mêmes rôles et son triomphe fut éclatant. Je suis donc assuré que, parmi ceux qui veulent bien m'écouter, plusieurs sont allés l'entendre et l'applaudir.

Entre tous les moyens d'expression qui appartiennent en propre à M. Novelli, le plus saisissant est le contraste qui s'impose entre sa verve comique et l'intensité de sa puissance tragique. A vrai dire, il n'appartient à aucune catégorie définie : il échappe aux prises du classement. Il n'est ni comédien, ni tragédien, ou plutôt il est l'un et l'autre à la fois, avec une égale maîtrise, chose merveilleuse pour nos yeux trop habitués à la spécialisation. Ondoyant et divers, ainsi que la vie même, il nous communique au plus haut degré la sensation des contrastes de la vie : c'est pourquoi il atteint au maximum de sa puissance et de son intensité dramatique dans la conception shakespearienne du théâtre, surtout en une figure comme ce Shylock, où tout est nuances et oppositions.

Suivons-le, dès ses premières scènes avec Antonio et Bassanio, jusqu'à l'enlèvement de Jessica. Comme il excelle à composer une figure, à la graduer, à la mettre en lumière, ainsi qu'un peintre habile procède en un tableau, par le contraste des *valeurs* ! Le voici d'abord familier, intime, puis comique, comique jusqu'à la caricature, mais qui garde pourtant, jusque dans

les traits de la plus extrême familiarité, cette âpreté d'accent par où s'accuse le tragique de sa destinée. Habile à traduire ce qu'il y a de plus subtil dans une émotion, par un geste, par une expression physionomique, la voix de M. Novelli, merveilleux organe qui va du tendre au pathétique, complète l'effet du geste et de la physionomie.

Il faut le voir, dans l'admirable scène qui fait suite à l'enlèvement de Jessica, et qu'il *crée* tout entière au sens précis du mot, puisqu'elle n'existe que par l'interprétation du comédien. Silencieux d'abord, d'un effrayant silence, se refusant à en croire ses yeux quand il voit ouverte la porte de sa maison ; puis soudain impulsif, s'abandonnant sans mesure à sa douleur, la voix pleine de hoquets convulsifs et de cris rauques, semblables aux rugissements d'un fauve..., il atteint finalement aux fureurs de l'imprécation, et par ses malédictions, au grandissement tragique d'une figure qui demeure en notre pensée comme un symbole inoubliable. Je ne me souviens pas d'avoir éprouvé au théâtre, grâce à l'efficace vertu d'un acteur de génie, émotion, frisson de l'être d'une intensité supé-

rieure à celui que m'a donné M. Ermete Novelli dans la traduction de cette étonnante figure.

Celui qui sait interpréter ainsi *crée* donc véritablement, c'est-à-dire devient le *collaborateur* du poète... Et voici que les conclusions de cette conférence équivalent aux prémisses que nous posions dès le début. C'est le témoignage rendu par Dumas fils à Mme Doche qui s'éclaire ; celui d'Alfred de Musset au comédien Got. C'est encore l'hommage magnifique rendu par Richard Wagner à Schnorr et à la Schrœder-Devrient qui prend toute sa valeur et brille de tout son éclat. A un certain degré de talent ou de génie, tous ceux-là se rejoignent et se donnent la main, qui savent exprimer la poésie des passions humaines.

Je n'étonnerai donc nul d'entre vous en terminant par cette boutade :

— « Qu'est-ce que l'interprétation ? — demandait un jour je ne sais plus qui, à un auteur fameux.

— « Le plus sublime des arts, fit celui-ci, ou le plus vil des métiers. »

# TABLE


| | Pages |
|---|---|
| **Le Théâtre Social** | 7 |
| M. Brieux | 7 |
| M. Octave Mirbeau | 43 |
| M. Paul Bourget | 69 |
| M. François de Curel | 80 |
| M. Emile Fabre | 106 |
| **La Vie au Théâtre** | 139 |
| M. Albert Guinon | 141 |
| M. Paul Hervieu | 168 |
| **Le Théâtre à Succès** | 205 |
| M. Alfred Capus | 207 |
| M. Henry Bernstein | 134 |
| **Quelques Interprètes au Théâtre** | 287 |
| Mme Sarah-Bernhardt | 274 |
| Mme J. Bartet | 288 |
| M. Mounet-Sully | 280 |
| M. Novelli | 292 |


Nantes. — Imp. A. DUGAS, 5, quai Cassard

297

PQ 551 F56

Flat, Paul
Figures du théâtre contemporain

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY